

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

Katedra Obecné antropologie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Význam a percepce lokálního kina na malém městě

The Meaning and Perception of a Local Small-Town Cinema

Vedoucí práce: Mgr. Petr Gibas

Vypracoval: Bc. Robert Bargel

Praha 2009

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 20.6.2009

Robert Bargel

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval především vedoucímu mé diplomové práce, Mgr. Petru Gibasovi za vydatnou odbornou pomoc a za to, že věnoval mé práci svůj volný čas. Rovněž děkuji všem svým informátorům za ochotu poskytnout mi rozhovory a stejně tak patří velký dík slečně E.Geisslerové za pořízení fotografií kina. A samozřejmě moc děkuji své rodině, přítelkyni a všem přátelům a kamarádům za to, že mi byli během psaní této práce velikou oporou a že mi pomohli vytvořit příznivé a příjemné podmínky jak k psaní, tak k bádání.

Obsah

	Abstrakt	5
	Úvod	7
1. kapitola	Teoreticko-metodologická východiska	
1.1	Teoretické zakotvení	11
1.2	Přehled aktuálního stavu bádání	17
1.3	Metodika a etika výzkumu	20
2. kapitola	Obrazy kina v tisku, literatuře a filmu	
2.1	Obrazy kina v českém tisku	24
2.2	Filmové a literární obrazy malého kina	27
3. kapitola	Význam a vnímání řevnického kina	
3.1	Malé kino jako symbol „Popcorn-Free Culture“	34
3.2	Řevnické kino jako místo setkávání:	45
	Společný duch a lokální identita	
3.3	Paměť kina a nostalgie	55
	Závěr	65
	Seznam použité literatury	67
	Obrazová příloha	70

Abstrakt

Tato diplomová práce je etnografickou studií lokálního kina na malém městě (v Řevnicích u Prahy). Práce se zabývá společenskými a kulturními, resp. symbolickými významy tohoto kina s ohledem na širší socio-kulturní kontext. Jelikož kino coby místo je konstituováno sociální praxí chůze do kina, je tato práce „zhuštěným popisem“ divácké žité zkušenosti v prostoru kina. Autor práce tak vychází jednak z Geertzova interpretativního přístupu, a jednak z východisek fenomenologicky orientovaných autorů (např. Patočka, Berger, Luckmann, Tuan). Jak ukazuje, existuje dnes silná významová polarita mezi malými kiny a multiplexy. Malé kino je vnímáno jako protipól „popcornové kultury“ multiplexu a to v rovině estetiky, morálky, etiky atd. V případě řevnického kina navíc hraje důležitou roli jeho výrazný lokální charakter. Ten nejen odlišuje místní kino od multiplexů, ale také napomáhá utvářet lokální identitu města a jeho obyvatel. V práci je rovněž poukázáno na rozdíly ve vnímání kin mezi staršími a mladšími lidmi, které jsou dány jejich odlišnou předcházející zkušeností. K postižení širšího kulturního kontextu pak autor využívá zejména práce jiných badatelů (Lubaszewska, Hanzlík, Čada), s jejichž pomocí ilustruje, jaké obrazy kina konstruují média a umění.

Abstract

This diploma thesis is an ethnographic study of a local small-town cinema in Řevnice near Prague. It analyzes social, cultural - or symbolic - meanings of this cinema with respect to a wider social and cultural context. Because the cinema, as a place, is constituted by the social practice of „cinema-going“, this thesis is a „thick description“ of spectators' lived experience in that space. The author of this thesis employs the interpretative approach of Geertz as well as the approaches of phenomenologically oriented thinkers of Patočka, Berger, Luckmann and Tuan. The author's research reveals that in current times, there is a strong symbolic polarity between small cinemas and multiplexes. Small cinemas are seen to be in opposition to the „popcorn culture“ of the multiplexes on the levels of aesthetics, morals, ethics etc. In the case of the cinema in Řevnice, the local character of the facility is very important too. It not only distinguishes this cinema from multiplexes, but it also helps form local identity incorporated by the town and its

inhabitants. The author also points out the differences between young and older people's perception of cinemas in general caused by their different previous experiences. In order to capture the wider cultural context of the cinema, the author uses the work of Lubaszewska, Hanzlík and Čada to illustrate images of the cinema that were constructed by the media and the arts.

Úvod

Jak již samotný název napovídá, budu se ve své práci zabývat tím, jaký význam má na malém městě lokální kino (zejména) pro místní obyvatele a jak je jimi vnímáno. Kino, na něž se zaměřím, se nachází v Řevnicích u Prahy. Za předmět výzkumu jsem si toto kino vybral, jelikož je dobře znám díky svému několikaletému působení nejprve coby jeho zaměstnanec a posléze jako zakládající člen občanského sdružení Gong, které po uzavření kina iniciovalo jeho opětovné otevření a jež je nyní provozuje.¹

Nepůjde mi však tolik o postižení praktických významů tohoto kina, tedy že je pro místní takřikajíc „blízko a finančně dostupné“, ale především o jeho další významy - společenské a kulturní. Jak chci ukázat, nelze význam kina jako místa redukovat na rovinu instrumentální a pohlížet na něj pouze jako na médium filmové produkce. Kino obecně jako místo je totiž definováno právě svými společenskými a kulturními, resp. symbolickými významy. Jako takové vyvolává širokou škálu emocí a váže k sobě nejrozumnější postoje. Různá kina tak u svých návštěvníků vzbuzují odlišné pocity, přičemž jednotlivé typy kin jsou vnímány různými skupinami lidí rozdílně, nezřídka protichůdně. Proto napíše-li dnes někdo práci o starém maloměstském kině, vzbudí možná již předem taková práce u svých čtenářů určitá očekávání. Záměrně zdůrazňuji, že dnes, neboť ona případná očekávání mohou do značné míry vycházet z povědomí o současné situaci českých kin a o tom, co jí předcházelo. Podívejme se proto na tuto situaci blíže.

Musíme se však nejprve vrátit zhruba o dvacet let zpět. Právě tehdy, po roce 1989, se započal na půdě českých kin trend, jehož výsledků jsme nyní svědky. Konec komunistického režimu a přechod na společnost fungující na demokratických a tržně-ekonomických principech totiž přinesl ruku v ruce s novými možnostmi osobní realizace také výrazný pokles návštěvnosti českých kin. „Prudké společenské pohyby (...) začaly vytlačovat kino z pozice jedné z mála možností trávení volného času.“² „Tehdy se plně začaly prosazovat četné technické či technologické možnosti, jako např. příjem satelitního vysílání, nahrávání a přehrávání filmů pomocí video-přístrojů a výrazně se rozšířila rovněž

¹ Kino bylo poprvé uzavřeno počátkem 90.let minulého století. Tehdy se je snažila provozovat Tělesná jednota Sokol Řevnice, jež kino získala v restituci. Kino bylo poté opět zprovozněno až v roce 2001 zprovozněno soukromým provozovatelem, avšak fungovalo pouze rok a půl. Obdobná situace se záhy opakovala pod vedením dalšího provozovatele. Důvody uzavření však nespočívaly v apriorním nezájmu místních, nýbrž v nezvládnutí dramaturgie, propagace a dalších provozních stránek kina. Od července roku 2007 provozuje řevnické kino občanské sdružení Gong.

² Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989, in: Iluminace, ročník 19, č.1 / 2001, Národní filmový archiv, Praha, str. 58.

nabídka televize. Podstatný vliv měla i skutečnost, že řadu snů, které jsme mohli sledovat doposud a pouze na filmovém plátně, bylo možné realizovat ve skutečnosti.“³

Návštěva kina tak přestala být masovou záležitostí. „Pomineme-li čas před čtyřiceti lety, kdy úhrnně za rok překračovala 100 milionů návštěvníků, ještě koncem osmdesátých let se stále jednalo o více než 50 milionů diváků.“⁴ Počátkem devadesátých let však zaznamenáváme rapidní úbytek počtu diváků kin, přičemž do roku 1995 klesá roční úhrn návštěvníků kin o více než čtyři pětiny stavu let osmdesátých.⁵ Na této úrovni potom návštěvnost více méně zůstává a to až do současnosti, resp. v druhé polovině devadesátých let se pohybuje mezi 8 – 9,5 miliony diváků ročně a po roce 2000 mezi 10 – 13 miliony.⁶ Tedy v porovnání s čísly ještě z let osmdesátých se jedná pouze o mírný nárůst.

Výrazný propad návštěvnosti českých kin znamenal pro mnoho z nich značnou existenční hrozbu, často vedoucí až k ukončení jejich činnosti. Během deseti porevolučních let se tak z více než třinácti set kamenných kin snížil jejich počet přibližně na šest set.⁷ Na tento poměrně rychlý a očividný úbytek klasických kin, který bylo nejlépe možné sledovat v Praze, ovšem navazoval na konci let devadesátých proces opačný a neméně výrazný - nárůst počtu multikin (ovšem první mnoho-sálové kino, neboli multiplex u nás zahájilo provoz již v roce 1996). Za oněch posledních zhruba deset let tak bylo otevřeno přes dvacet multiplexů.⁸

Ačkoliv se někdy dává zánik malých kin do přímé souvislosti s výstavbou multikin, není tomu tak zcela. Většina všech zavřených kin totiž skončila svůj provoz ještě před expanzí multikin. Během ní pak dále došlo k poklesu stavů kamenných kin zhruba na pět set⁹ (to samozřejmě nemusí znamenat, že se kina jen zavírala a žádné nebylo otevřeno). Na druhou stranu je ale pravda, že v místech, kde vyrostla multikina (tzn. ve velkých městech), se většina původních kin neudržela a pokud nějaké přeci jenom zůstalo, pak obvykle proto, že se dramaturgicky zaměřilo na jinou, užší cílovou skupinu než multiplex. Odtud pak mimo jiné může pocházet ona představa, že multiplexy mohou za zánik malých kin. Nicméně podle některých názorů¹⁰ to byla právě multikina, kdo vyšším standardem

³ Ladislav Pištora, Filmoví fanoušci a statistika, in: Statistika, č.1 / 2005, Český statistický úřad, Praha, str. 68.

⁴ Tamtéž str. 68.

⁵ Tamtéž, str. 68.

⁶ Čerpáno ze statistik Unie filmových distributorů (UFD) na stránkách www.ufd.cz.

⁷ Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989.

⁸ V roce 2008 bylo podle UFD v Česku 24 multiplexů.

⁹ Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989, tabulka ze str. 97.

¹⁰ „Zvyšující se zájem diváků o návštěvu filmových představení nachází odraz ve druhé vlně výstavby multikin.“ In: Ladislav Pištora, Filmoví fanoušci a statistika, str. 75.

svého vybavení přilákal diváky opět do kina a tím zároveň vyvinul tlak na malá kina a na zkvalitnění jimi poskytovaných služeb.¹¹ Z tohoto pohledu tedy multikina naopak významně přispěla k znovuoživení skomírajícího zájmu o chození do kina.

Pravdou ovšem zůstává, že současná situace malým kinům není příliš nakloněna. „Tržby jsou realizovány především v multiplexech ve velkoměstech, případně ještě ve velkých městech. Kina v menších městech, na vesnicích jsou již zavřena, většinou zejí prázdnotou a jsou ztrátová. Radnicemi jsou zatím udržována spíše z tradice a často z nutnosti zachovat ve městě alespoň jedno kulturní zařízení.“¹² (Pro ilustraci dodávám, že v roce 2008 činil u nás podíl multikin na všech představeních 71%, na celkovém počtu diváků 66% a na celkových tržbách 84%).¹³ Tento popis sice nevystihuje momentální situaci řevnického kina, o němž tato práce pojednává, ovšem nebýt přízně vlastníka kina, TJ Sokol Řevnice, vůči jeho provozovateli a nebýt toho, že jeho provozování je nadšeneckou záležitostí, nebylo by zřejmě ani toto kino ekonomicky příliš soběstačné.

Abych však navázal na to, co jsem řekl dříve, napsat v této pro malá kina nelehké době práci o maloměstském kině by mohlo už dopředu vzbuzovat určitá očekávání. Autor takové práce by mohl být připodobňován k romantickým badatelům konce 18. a počátku 19. století, kteří se snažili zaznamenat mizející tradiční lidovou kulturu, již považovali v kontrastu se soudobou "umělou" kulturou měst za ztělesnění autentických hodnot hodných záchrany.¹⁴ Zvláště pak by tyto asociace mohlo vyvolat, usiluje-li autor takové práce o záchranu malého kina v běžném životě, tak jako je tomu právě v mém případě.

Taková podezření bych však chtěl vyvrátit. Ve své práci si kladu sice za cíl postihnout význam mně blízkého kina, nicméně při tomto počínání se hodlám svých osobních sentimentů vůči tomuto kinu vystříhat. Mým záměrem je popsat či lépe řečeno interpretovat (resp. „zhuštěně popsat“, jak by řekl Clifford Geertz¹⁵), jak dané kino vnímají jednak jeho diváci a jednak místní, kteří upřednostňují kina jiná.

Co se týče obsahu mé práce, její těžiště tvoří případová studie, vycházející z terénního výzkumu, mnou provedeného v řevnickém kině (3. kapitola). Jelikož kino jako místo je konstituováno praxí chození do kina, je moje práce vlastně „zhuštěným popisem“

¹¹ „Standardizace technického vybavení multiplexů přinesla i zvýšení technické kvality mnoha klasických kin, která konečně přesvědčila své zřizovatele, že bez pohodlného prostředí a kvalitního zvuku nebude možné novým kinům konkurovat.“ In: Aleš Danielis, Česká filmová distribuce po roce 1989, str. 83.

¹² Ladislav Pištora, Filmoví fanoušci a statistika, str. 69.

¹³ Čerpáno ze statistik UFD.

¹⁴ Peter Burke, Lidová kultura v raně novověké Evropě, Argo, Praha, 2005, 1. vydání, kapitola: Objevení lidu.

¹⁵ Clifford Geertz, Interpretace kultur, Sociologické nakladatelství, Praha 2000, 1. vydání, 1. kapitola: Zhuštěný popis: K interpretativní teorii kultury.

tohoto fenoménu. To znamená, že mi jde o to, jak zakoušejí svou návštěvu v prostorách řevnického kina sami jeho diváci. Jak ovšem ukážu, nelze návštěvu kina chápat jako izolovaný akt, nýbrž je ji třeba nahlížet v širším sociokulturním a geografickém kontextu. Z výsledků mého výzkumu, ale též ze zjištění jiných badatelů¹⁶ totiž vyplývá, že v současnosti se ve vnímání jednotlivých kin výrazně projevuje opozice malé kino versus multikino. V případě řevnického kina navíc hraje v jeho vnímání velkou roli jeho místní situovanost, která kromě toho, že ještě více umocňuje jeho odlišnost od multiplexů, má také vliv na lokální identitu dané lokality a jejích obyvatel.

Další samostatná část práce je věnována tomu, jaké obrazy kina vytváří tisk, literatura a film a jak mohou ovlivnit naše vnímání jednotlivých typů kin (2. kapitola). Zde vycházím zejména z prací jiných autorů,¹⁷ avšak kde je shledávám pro náš případ nevhodnými, tam se je snažím doplnit vhodnějšími příklady.

V práci samozřejmě nechybí ani část teoreticko-metodologická (1.kapitola). V té se vedle otázek metodiky a etiky výzkumu zaobírám teoretickými východisky, s jejichž pomocí přistupuji k sebraným datům. Věnuji se zde jednak Geertzově teorii kultury a také jeho interpretativnímu přístupu ke kultuře jakožto metodologickému rámci mého bádání. Zároveň však spolu s Geertzovými kritiky upozorňuji na nezbytnost reflexivity na straně výzkumníka antropologa. Dalším teoretickým východiskem mi je přístup fenomenologický (Jan Patočka, Peter Berger, Thomas Luckmann) a přístupy fenomenologií inspirované: humanistická, emocionální či sensuální geografie (Yi-Fu Tuan, David Seamon, Paul Rodaway). Důvodem této volby je důraz, který kladou na naši žitou tělesnou zkušenost, na smyslovou a afektivní stránku lidské existence coby základní způsob našeho bytí ve světě. Máme-li totiž porozumět rozličným emocím, pojímám se s představami jednotlivých typů kin, neměli bychom tento aspekt vynechat.

¹⁶ Např. Mark Jancovich, Kulturní geografie filmové konzumpce, in: *Illuminace*, ročník 20, č.1 / 2008, Národní filmový archiv, Praha;

Mark Jancovich, Lucy Faire, The best place to see a film: The blockbuster, the multiplex and the context of consumption, in: Julia Stringer, *Movie Blockbusters*, Routledge, 2003, 1. vydání;

Jan Hanzlík, Karel Čada, Technické vymoženosti, americké trháky a nezbytný popcorn - Konstrukce kulturní zkušenosti z multikina v českém denním tisku, in: *Illuminace*, ročník 19, č.1 / 2007, Národní filmový archiv, Praha.

¹⁷ Michalina Lubaszewska, Małe kino jako miejsce antropologiczne i mityczne: Literackie i filmowe przedstawienia małego kina jako świadectwa antropologiczne, in: *Konteksty*, č. 2, Varšava 2008;

Jan Hanzlík, Karel Čada, Technické vymoženosti, americké trháky a nezbytný popcorn - Konstrukce kulturní zkušenosti z multikina v českém denním tisku.

1. kapitola

Teoreticko-metodologická východiska

1.1 Teoretické zakotvení

Jak jsem již v úvodu naznačil, jako antropologa mě kino zajímá jako sociální prostor, jde mi tedy o postižení jeho sociálních a kulturních významů s ohledem na širší sociokulturní kontext. Jak totiž tvrdí jeden ze současných předních odborníků na problematiku kontextů filmové spotřeby, Mark Jancovich, „žádný význam není prostoru ‚přirozený‘ a inherentní, nýbrž se vždy vyvíjel skrze komplex sociálních vztahů a také vztahů mezi různými sociálními prostory.“¹⁸ Významy kina tedy nelze nahlížet izolovaně, neboť jsou dány jeho pozicí v síti kulturních, resp. *symbolických* významů. Pod tímto pojmem mám na mysli Geertzovo pojetí kultury coby *systému významových symbolů*, jež představují vnější mechanismy řídící naše chování, bez nichž by lidské chování bylo pouhým chaosem bezúčelných činů a výbušných emocí, a lidská zkušenost by byla zcela beztvářá.¹⁹

Kultura je cosi jako „pavučina významů“²⁰ (jak Geertz cituje Maxe Webera), do které je člověk zavěšen a díky níž může vůbec pobývat ve světě. Toto pojetí vychází z předpokladu, že člověk nemá dostatečně vyvinutou instinktivní výbavu, která by jej vedla životem, a že v jistém smyslu je vlastně nehotovým zvířetem. Jistě že i člověk má určité základní pudy, „(a)le tyto pudy nejsou tak úzce specializovány a cíleně řízeny.“²¹ Tento nedostatek vnitřních zdrojů informací má za příčinu, že jsme ze všech zvířat nejzoufaleji závislí na negenetických vnějších řídících mechanismech.²² Proto potřebujeme být obklopeni spoustou okolních vodítek, návodů a pravidel pro řízení našeho chování. Ve svém lidství jsme tak ze samotné jeho podstaty odkázáni na vnější, kulturní vodítka. „Bez

¹⁸ Mark Jancovich, in: Pavel Skopal, Petr Sczepnik, Města kina a diváci, O dějinách recepce, lokálním výzkumu a multikinech, Rozhovor s Markem Jancovichem, in: Iluminace, ročník 20, č.1 / 2008, Národní filmový archiv, Praha, str.152.

¹⁹ Clifford Geertz, Interpretace kultur, str. 58.

²⁰ Tamtéž, str. 15.

²¹ Peter L Berger., Thomas Luckmann , Sociální konstrukce reality, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 1999, 1. vydání, str. 52.

²² Clifford Geertz, Interpretace kultur, str. 57.

lidí by samozřejmě nebylo kultury; ale stejně platí, a to je ještě důležitější, že bez kultury by nebylo lidí.²³ Člověkem v jeho konkrétnosti „se stáváme pod vedením kulturních vzorců, historicky vytvořených systémů významů, jejichž prostřednictvím dáváme podobu, řád, cíl a směr našim životům.“²⁴ Nikoliv však pod vedením nějakých obecných kulturních vzorců, ale vždy v jejich historické a místní specifičnosti.

Kultura je tedy vnější, veřejná. To samozřejmě neznamená, že by nebyla nijak zastoupena v jednotlivcích. Pouze se tím míní, že „například na rozdíl od genů (...) leží mimo hranice individuálního organismu jako takového;“²⁵ že je tvořena intersubjektivními významy, které díky své trvalejší a nadosobní povaze udržují z nich vycházející představy, chování a postoje stabilními, čímž nás chrání před chaosem naší nedokonalé zvířecnosti.

Geertzovo pojetí kultury je tedy semiotické. Kultura pro něj představuje systém symbolů, veřejně přístupných nositelů významu, jež poskytují tvar naší zkušenosti, jež formují naše myšlení, konání a emoce. Slovo *symbol* je zde tedy používáno „k označení jakéhokoliv objektu, činu, události, vlastnosti nebo vztahu, který slouží jako nositel pojmu.“²⁶ Symboly coby veřejné zdroje informací o tom, jak věci *jsou* a jak *by měly být*, tedy utváří naše jednání, postoje, představy, nálady atd. A to samé nahlíženo z druhé strany: symboly můžeme chápat jako exteriorizace a objektivizace našich postojů a hodnot, které nám díky svojí zjevnosti umožňují „číst“ si o sobě, jací jsme.

S tím úzce souvisí Geertzův interpretativní přístup ke kultuře. Jelikož kultura představuje systém symbolů, tj. význam nesoucích znaků, je náplní práce kulturního antropologa „číst“ si v dané kultuře jako v textu. Nejedná se však o nějakou mechanickou činnost, nýbrž jde vždy již o badatelovy vlastní interpretace sociálně významných jevů dané společnosti. Neboť „to, co nazýváme našimi daty, jsou ve skutečnosti naše vlastní interpretace interpretací jiných lidí týkajících se toho, co si myslí, že oni sami a jejich spoluobčané činí.“²⁷ Etnografie se tak podle Clifforda Geertze snaží o „zhuštěný popis“ zkoumané skutečnosti, tzn. o zasazení popisovaných jevů do daného sociokulturního kontextu, v jehož rámci pak mohou být tyto jevy srozumitelně popsány.²⁸ Jde tedy o to zpřístupnit danou sociální realitu takovým způsobem, aby ji mohli pochopit i lidé „zvnějšku“, kterým by čistý popis toho, co kdo dělá (tzv. „zředěný popis“)²⁹, k jejímu

²³ Tamtéž, str. 62.

²⁴ Tamtéž, str. 65.

²⁵ Tamtéž, str. 108.

²⁶ Tamtéž, str. 107.

²⁷ Tamtéž, str. 19.

²⁸ Tamtéž, str. 24.

²⁹ Tamtéž, str. 17.

pochopení nepostačoval. To znamená, že antropolog se snaží zprostředkovat „outsiderovi“ hledisko „insidera“ (popř. ukázat „insiderům“ jim nezřejmé významové struktury). Nutno však podotknout, že rozlišování mezi popisem zředěným a zhuštěným je spíše zjednodušující „učební“ pomůckou (byť je otázkou, nakolik sám Geertz toto reflektoval), neboť i pouhý jevový popis, tj. zředěný, je do určité míry už také interpretací - konstruovaným čtením, jež je relativní popisovatelovu kulturnímu původu.

Antropologické spisy jsou tedy „samy o sobě interpretace, a to ještě druhého a třetího řádu,“³⁰ neboť antropolog v nich vysvětluje vysvětlení svých informátorů. Přitom však sám jde za tato jejich vysvětlení. „Domorodcům“ totiž běžně postačuje vědět, *jak* věci jsou a nikoliv *proč* tak jsou. Badatelova analýza tak „spočívá v třídění významových struktur (...) a v určování jejich sociálních příčin a významu.“³¹ Z výše napsaného však vyplývá, že práce antropologů si nemá a ani nemůže činit nárok na to být objektivním vědeckým poznáním³² (pakliže je něco takového vůbec možné³³). Antropologické spisy jsou totiž „výtvory“ svých autorů. Přesvědčivost jejich vysvětlení je třeba posuzovat nikoliv na základě jejich (pseudo-) faktičnosti, nýbrž na základě síly vědecké představivosti umožnit nám pochopit životy cizích lidí.³⁴

Vraťme se však k předmětu mého výzkumu. Jelikož mi jde o postižení významů řečnického kina a toho, jak je toto kino vnímáno, použiji pro svůj výzkum coby metodologický rámec Geertzův interpretativní přístup. Neboť význam kina je úzce spjat s chozením do kina, pokusím se podat „zhuštěný popis“ této sociální praxe. V druhém plánu je pak možno moji práci číst také jako pojednání o reflexi na situaci výzkumníka a sociálního aktéra v jedné osobě. Jelikož jsem nikdy nebyl regulérním divákem řečnického kina, jsem v tomto ohledu více „outsiderem,“ který se teprve k jeho významům musí dobrat na základě interpretací „insiderů,“ tj. jeho diváků. Na druhou stranu však s jeho diváky sdílím širší sociokulturní kontext a v tomto smyslu jsem tedy zároveň „insiderem,“ sociálním aktérem, který stejně jako řečníčtí diváci nějak vnímá jednotlivé typy kin a který stejně jako oni disponuje určitým „vědění“ o kinech, jež je relativní jeho pozici v sociální struktuře. Ovšem vzhledem k tomu, že vnímání kin a představy s nimi spojené se mezi

³⁰ Tamtéž, str. 26.

³¹ Tamtéž, str. 19.

³² Ačkoliv sám Geertz by takto striktní postoj nezastával jsa oddán „antropologii jako poměrně objektivnímu vědeckému bádání, navzdory skutečnosti, že jeho teorie pomohla iniciovat trendy v opačném směru.“ In: doslov Hany Červinkové, Třicet let poté: Úvaha o interpretativním programu Clifforda Geertze, in: Clifford Geertz, Interpretace kultur, str. 518.

³³ Srovnej: Thomas S. Kuhn, Struktura vědeckých revolucí, Struktura vědeckých revolucí, OIKOYMENH, Praha 1997, 1. vydání.

³⁴ Clifford Geertz, Interpretace kultur, str. 27.

jednotlivými skupinami diváků různí, nemohu se vyhnout reflexy na svou pozici badatele/sociálního aktéra, abych postoje a představy spjaté s chozením do kina, jež jsou vlastní sociálním skupinám (definovaným věkem, životním stylem, sociálním statutem atd.), do kterých patřím, nepřenášel na skupiny odlišné. V tomto ohledu tedy půjdu za samotného Geertze, jenž bývá právě pro nedostatek reflexivity ve svých spisech kritizován. Je přitom zvláštním paradoxem, že on sám akcentováním interpretační povahy etnografických záznamů významně napomohl k reflexivní antropologii vytyčit cestu.³⁵

Jak jsem tedy zdůraznil, je zapotřebí významy kina nahlížet jako součást sítě kulturních významů. Nicméně tyto významy se nevznáší pouze kdesi v rovině diskursu jako arbitrární znaky nezávislé na fyzickém světě, nýbrž jsou úzce spjaty s naší *žitou zkušeností*. Z tohoto důvodu využiji ve své práci také fenomenologického přístupu a to s použitím vybraných děl fenomenologicky orientovaných autorů³⁶ a představitelů oborů fenomenologií inspirovaných (humanistická, emocionální a sensuální geografie),³⁷ přičemž se zaměřím jak na sociální stránku návštěvy kina, tak na rovinu smyslového vnímání materiality kina.

Mým záměrem však není „očistit“ prostřednictvím fenomenologické redukce naši zkušenost od všech „nánosů“, všech konstruktů, včetně těch kulturních, až na samé její jádro a dobrat se tak jakýchsi původních smyslových daností, jak požadoval zakladatel programu fenomenologie, Edmund Husserl. Samozřejmě nelze popřít, že „všechny lidské bytosti sdílejí společné vjemy, společný svět, mající svůj základ v jejich podobném tělesném ústrojí.“³⁸ Nicméně se domnívám, vycházejí z předpokladu nedokonalosti našeho „přírodního“ vybavení a s tím spojené nezbytnosti socializace v kulturním prostředí během lidské ontogeneze, že naše vnímání je do velké míry kulturně a historicky relativní. Neupírám tedy univerzalistickým snahám možnost jejich uplatnění jinde, avšak nepovažuji

³⁵ Hana Červinková, Třicet let poté: Úvaha o interpretativním programu Clifforda Geertze, in: Clifford Geertz, Interpretace kultur, str. 517.

³⁶ Vycházím zejména z těchto prací:

Jan Patočka, Tělo, společenství, jazyk, svět, ISE, edice OIKOYMENH, Praha 1995, 1. vydání;

Jan Patočka, Přirozený svět jako filozofický problém, Československý spisovatel, Praha 1970, 2. rozšířené vydání;

Peter L Berger., Thomas Luckmann, Sociální konstrukce reality.

³⁷ Vycházím zejména z následujících prací:

Yi-Fu Tuan, Topophilia, A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values, Columbia University Press, 1990, 2.vydání;

David Seamon, Body-subject, Times-space Routines and Place-ballets, in: Anne Buttimer, David Seamon, The Human Experience of Space and Place, Taylor & Francis, 1980, 1. vydání;

Paul Rodaway, Sensuous Geography: body, sense and place, Routledge, 1994, 1.vydání.

³⁸ Yi-Fu Tuan, Topophilia, A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values, str. 5.

je za vhodné pro předmět mého výzkumu, který chce naopak ukázat, jak jsou významy a vnímání kina sociálně konstruované.

Z fenomenologie tak čerpám zejména v otázce vlivu předchozí žité zkušenosti na naše vnímání. Věci se nám totiž neukazují samy od sebe, ale musíme se je nejprve naučit „vidět“ na základě naší předešlé zkušenosti. Přítomné obsahy našeho vědomí nejsou mechanickým odrazem aktuálního stavu okolního světa, ale jsou výsledkem vnějších podnětů a našich *retencí*, tj. našich minulých obsahů vědomí, a *protencí*, tj. předjímaných budoucích obsahů vědomí vzešlých z dosavadní zkušenosti.

Podle Jana Patočky věci původně „vidíme“ na základě naší odkázanosti na svoje tělo, které je podmínkou naší existence. Jsme tak ponejprv instinktivně puzeni k obstarávání svého těla, v důsledku čehož před námi věci vystávají na způsob libosti či nelibosti a to právě jako prostředky k uspokojování našich primárních potřeb. Ačkoliv tento původní způsob našeho vztahování se ke světu, jež Patočka nazývá instinktivně-afektivním pohybem (nebo též pohybem zakořenění), je velice záhy „zvláštním způsobem zlomen“ a přetvořen životem v kulturním prostředí, jsme na něj ve své existenci i nadále odkázáni. Tento životní pohyb představuje totiž sféru naší tělesnosti, tzn. oblast naší smyslovosti a emocionality, naší základní časoprostorové orientace ve světě a původního vládnutí vlastním organismem.³⁹ Jak jsme však ukázali, máme-li se stát skutečně lidmi, je kulturní přetvoření a do určité míry překonání tohoto životního pohybu pro nás nutností.

To znamená, že během socializace jsou naše tělesnost, a potažmo i naše smyslové vnímání utvářeny kulturním prostředím, jež nás obklopuje. Naše vnímání tak není jenom zkušeností individuální, privátní, ale také zkušeností sociální, resp. sdílenou. „Zatímco vjemy jednotlivců se liší v konkrétních detailech, sdílené smyslové světy jsou totožné nebo podobné. (...) (P)řestože snad existuje určitá univerzální a instinktivní úroveň lidského vnímání, jeho zdaleka nejdůležitější složkou je naučené chování. Percepční citlivost je naučená a tvoří část naší socializace do určité kulturní skupiny.“⁴⁰ Naše smysly nejsou pouhými pasivními receptory jednotlivých druhů stimulů z vnějšího prostředí, nýbrž se samy aktivně podílejí na strukturování těchto informací tak, jak se to naučily.⁴¹

Jak tvrdí Rodaway, svět vnímáme optikou *kulturního filtru*,⁴² na jehož utváření se podílejí sdílená přesvědčení a hodnoty, výchova a vzdělání, fyzická zdatnost a věk, a socioekonomický status nebo třída. To tedy znamená, že naše smyslové vjemy jsou

³⁹ Jan Patočka, *Tělo, společenství, jazyk, svět*, str. 104, 105.

⁴⁰ Paul Rodaway, *Sensuous Geography: body, sense and place*, Routledge, str. 22.

⁴¹ Tamtéž, str. 4.

⁴² Tamtéž, str. 23.

prostředkovány prizmatem sociálního prostředí, v jehož rámci jsme socializováni a obeznámeni se světem. „Dokonce však i v rámci jedné společnosti existuje vícero druhotných filtrů, jež se vážou k socioekonomickému statusu, vzdělání, věku a pohlaví daného jedince.“⁴³ Konkrétní kulturní filtry tak odrážejí sdílené hodnoty, představy či chování nejen určité společnosti, ale také jednotlivých podskupin uvnitř této společnosti.

S tématem percepce souvisí také to, jak na nás emocionálně působí naše okolní prostředí, což je pro moji práci zvláště důležité. Fenomenologická zkoumání totiž ukazují, že naše vnímání je s emocemi úzce propojeno. Jak říká Jan Patočka vycházející při tom z myšlenek Heideggerových, v náladě se mi odhaluje moje situace a danost mých možností.⁴⁴ Teprve v naladění vidím, že jsem „vržen“ do světa, že jsem jeho součástí. V naladění se přede mnou svět „roz-prostírá“ a to jako místo mých možností. To tedy znamená, že naše afektivnost je podmínkou našeho vnímání vůbec, našeho rozumění světu. Jelikož *pobyty* (*dasein* neboli *zde-bytí*) se v naladění svět otevírá vždy z určitého místa, je třeba i naši afektivnost chápat ve vztahu k místům. Naše „emoce jsou srozumitelné – „vnímatelné“ – pouze v kontextu konkrétních míst. A zároveň místa musíme *pociťovat*, aby měla smysl.“⁴⁵ To, s jakými pocity určité místo vnímáme, je pak dáno jak specifiky naší individuální biografie, tak skupinově sdílenou zkušeností a společnou historií. Žádní dva lidé nemají k určitému prostředí vztah zcela identický, ale stejně tak „(ž)ádné dvě sociální skupiny nehodnotí určité prostředí naprosto shodně.“⁴⁶

Vztah naší tělesnosti a míst je pro mou práci důležitý ještě v jednom podstatném momentu. Jak říká David Seamon, náš žitý prostor je zakořeněn v těle. Skrze tělo člověk ví, kde je ve vztahu ke známým věcem, místům a prostředím, které tvoří jeho každodenní geografický svět.⁴⁷ Naše tělo není pouhým pasivním prostředkem pohybu reagujícím buďto na vnější podněty (jak tvrdí behavioristé) nebo na podněty vnitřní (jak se domnívají kognitivisté), nýbrž je tělem-subjektem. Jako takové má svou vlastní, tělesnou intencionalitu, jež předchází intencionalitě vědomé. Tělo-subjekt tak na základě naší předešlé zkušenosti „vede samo naše kroky.“ Náš pohyb tudíž není jenom pouhým automatismem nebo naopak výhradně racionální aktivitou. Podle Seamona se náš běžný každodenní pohyb odvíjí podle určitých habituálních „časoprostorových rutin“, jež sestávají z dílčích naučených tělesných úkolů (např. čištění zubů, cesta do práce apod.). Na

⁴³ Tamtéž, str. 23.

⁴⁴ Jan Patočka, *Tělo, společenství, jazyk, svět*, str. 93.

⁴⁵ Joyce Davidson, Christine Milligan: *Embodying Emotion Sensing Space: Introducing emotional geographies*, in: *Social & Cultural Geography*, Vol. 5, No. 4, December 2004, str. 524.

⁴⁶ Yi-Fu Tuan, *Topophilia, A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, str. 5.

⁴⁷ David Seamon, *Body-subject, Times-space Routines and Place-ballets*, str. 161.

základě pravidelnějšího a dlouhodobějšího střetávání individuálních časoprostorových rutin na určitém místě pak dochází ke vzniku tzv. *místního baletu*.⁴⁸ Z něj pak může vzejít pocit obeznámenosti s daným místem. Místo tak přestává být anonymním prostorem a získává pro nás svou identitu, svou hodnotu. To tedy znamená, že místo není určeno pouze svojí fyzickou podobou, nýbrž se ustavuje zejména sociálně a to prostřednictvím pravidelného setkávání lidí a skrze činnosti, jež se v něm pravidelně dějí. Proto chceme-li porozumět vztahu filmových diváků ke kinu, nesmíme tento moment opomenout.

1.2 Přehled aktuálního stavu bádání

V této části se v krátkosti zmíním o aktuálním stavu bádání v problematice, již se zabývám ve své práci a kterou bychom snad mohli obecně shrnout pod označení *sociální konstrukce chození do kina*.

Předně je třeba říci, že ačkoliv se toto téma v současnosti těší jisté pozornosti společenských věd, nemá na jejich půdě příliš dlouhou tradici. Přitom onen „náhlý“ zájem je patrný zejména v oblasti orální historie, která se zabývá kulturní historií fenoménu „cinema-going“ a kulturní paměti kina. Tak například přední představitelka těchto bádání, Anette Kuhn se ve své knize *Everyday Magic, Cinema and Cultural Memory*⁴⁹ věnuje tomu, jaká byla zkušenost chození do kina ve Velké Británii v meziválečném období a tomu, jakým způsobem se ve vzpomínkách na ni odráží přítomnost pamětníků. V podobném duchu je koncipována samostatná část rozsáhlého belgického projektu *The „Enlightened“ City: Screen culture between ideology, economics and experience*⁵⁰ a nebo práce Nancy Huugget s názvem *A Cultural History of Cinema-going in the Illawarra (1900-1950)*,⁵¹ která však vedle rozhovorů vychází do značné míry také z dobového tisku, aby tak podala celistvější obraz někdejšího chození do kina v australském regionu

⁴⁸ Tamtéž, str. 159.

⁴⁹ Annette Kuhn, *Everyday Magic, Cinema and Cultural Memory*, I.B.Tauris, 2002, 1. vydání.

⁵⁰ Viz článek představující projekt: Philippe Meers, Daniël Biltereyst, Lies Van de Vijver, *Lived Experience of the „Enlightened City“ (1925-1975)*, A Large Scale Oral History Project on Cinema-going in Flanders (Belgium), in: *Illuminace*, ročník 20, č.1 / 2008, Národní filmový archiv, Praha.

⁵¹ Nancy Huuggett, *A Cultural History of Cinema-going in the Illawarra (1900-1950)*, disertační práce z University of Wollongong, Faculty of Arts, Communication and Cultural Studies, 2002, zdroj: <http://www.library.uow.edu.au/adt-NWU/uploads/approved/adt-NWU20050317.111523/public/02Whole.pdf> (3.6.2009).

Illawarra. Její práce kromě jiného ukazuje, jak chození do kina jakožto významná společenská událost přispívalo k utváření lokální identity obyvatel a k pocitu autonomie místa.

Z dalších historicky zaměřených výzkumů, čerpajících však pouze z dobových pramenů lze uvést třeba práci *Cinema as a Social Space: Understanding Cinema-going in Britain, 1947-63*⁵² od Christine Geraghty. Její autorka s využitím dobových reflexí filmových diváků, jež byly uveřejňovány ve filmových magazínech, popisuje proměny významu kina jako sociálního prostoru ve Velké Británii v polovině minulého století. Ukazuje přitom, jak se z kina coby symbolu popkultury stala v důsledku suburbanizace a příchodu televize marginální záležitost pro mládež, jejíž zvyky zároveň dodaly významu kina nový obsah.

Kevin J. Corbett se ve svém eseji *The Big Picture: Theatrical Moviegoing, Digital Television, and Beyond the Substitution Effect*⁵³ pro změnu zabývá tím, jak sociální funkce kina a ekonomické síly formovaly kulturní význam kina jako technologie a jak pomohly kinu překonat fyzické i symbolické hrozby plynoucí z nových alternativ filmové spotřeby. Podle Corbetta filmový průmysl využil symbolické role kina a kapitalizoval ji, čímž během sta let existence filmu dokázal tyto hrozby dosud vždy odvrátit.

Asi nejbližší k mému výzkumu má výzkum Marka Jancoviche, Lucy Faire a Sarrah Stubbings zabývající se historií lokální filmové kultury v britském Nottinghamu.⁵⁴ Ten vychází jednak ze studia dobového tisku a zároveň z rozhovorů s návštěvníky kin, přičemž se věnuje též současné situaci a tomu, jaké distinkce se dnes váží k chození do kina a k představám spjatým s jednotlivými typy kin. Například část výzkumu zabývající se významem místního multiplexu⁵⁵ poukazuje na silnou názorovou polaritu, jež se k tomuto kinu váže. Jedni je odmítají jako symbol kulturního úpadku, pro druhé naopak představuje vítaný pokrok.

Rozborem filmových a literárních obrazů malého kina se zabývá polská antropoložka Michalina Lubaszewska v eseji nazvaném *Malé kino jako místo antropologické a mýtické: Literární a filmové obrazy malého kina jako antropologické*

⁵² Christine Geraghty, *Cinema as a Social Space: Understanding Cinema-going in Britain, 1947-63*, zdroj: http://www.sarai.net/research/media-city/resouces/film-city-essays/christine_geraghty.pdf (3.6.2009).

⁵³ Kevin J. Corbett, *The Big Picture: Theatrical Moviegoing, Digital Television, and Beyond the Substitution Effect*, in: *Cinema Journal*, Vol. 40. No. 2, 2001.

⁵⁴ Mark Jancovich, Lucy Faire, Sarrah Stubbings, *Place of the Audience, Cultural Geographies of Film Consumption*, British Film Institute, London, 2003, zdroj: Marc Jancovich, *Kulturní geografie Filmové konzumpce*.

⁵⁵ Mark Jancovich, Lucy Faire, *The best place to see a film: The blockbuster, the multiplex and the context of consumption*.

doklady.⁵⁶ Tento text představím blíže ve druhé kapitole, v níž se (nejen) s jeho využitím pokusím dokreslit širší kulturní kontext vnímání malého kina. Za tímto účelem se budu podrobněji věnovat také výzkumu, který provedli dva čeští sociologové Jan Hanzlík a Karel Čada⁵⁷ a jenž měl za cíl zjistit, jaké obrazy multikin a malých kin konstruuje český tisk.

Z českého prostředí lze ještě uvést jako mému tématu blízkou práci Lucie Česálkové, současné doktorandky filmové vědy FF MU v Brně, jež nese název *Kino na vícero použití, Koncepce a reflexe kinokaváren jako tzv. kombinovaného typu provozu*.⁵⁸ V ní se autorka zabývá symbolickými významy pardubické kinokavárny Karolína v době jejího fungování (1984 – 1993), přičemž svůj výzkum staví jednak na dotazníkovém šetření s někdejšími diváky Karolíny a jednak na rozhovorech s některými z nich. Autorka tuto kinokavárnu vyobrazuje jako exkluzivní prostředí, jehož významy oscilovaly mezi „společenskou noblesou“ před začátkem představení odkazující k návštěvě divadla a „domáckou uvolněností“ při samotné projekci asociující sledování televize v rodinném kruhu. Třetí referenční rámec pak představovaly akce filmového klubu spojené s pocitem pospolitosti klubistů. Práce neopomíná ani významnou roli symboliky konzumovaného jídla a pití, která vyjadřovala společensky a kulturně podmíněné hierarchické systémy a tak nezanedbatelně ovlivňovala vnímání kinokavárny, jak tvrdí autorka.

Jak jsme viděli, práci na téma *kino jako sociální prostor* existuje celá řada, ovšem jen malá část z nich se věnuje problematice současného chození do kina, zvláště pak pokud se jedná o perspektivu návštěvníků kina. Proto věřím, že má práce snažící se o zevrubné popsání významu maloměstského kina bude v tomto směru přínosem, a to zejména v českém prostředí, jehož se tato problematika dosud dotkla jen velmi zlehka.

⁵⁶ Michalina Lubaszewska, *Małe kino jako miejsce antropologiczne i mityczne: Literackie i filmowe przedstawienia małego kina jako świadectwa antropologiczne*.

⁵⁷ Jan Hanzlík, Karel Čada, *Technické vymoženosti, americké trháky a nezbytný popcorn, Konstrukce kulturní zkušenosti z multikina v českém denním tisku*.

⁵⁸ Lucie Česálková, *Kino na vícero použití, Koncepce a reflexe kinokaváren jako tzv. kombinovaného typu provozu*, *Illuminace*, ročník 19, č.1 / 2007, Národní filmový archiv, Praha.

1.3 Metodika a etika výzkumu

Ve svém bádání vycházím z terénního výzkumu, který jsem prováděl v prostorách řevnického kina. V tomto prostředí se pohybuji již od roku 2001 – tedy s přestávkami, kdy bylo kino uzavřeno, asi pět let. Do jisté míry jsem byl tedy s tímto terénem předem obeznámen. Nicméně počátky mého cílenějšího zájmu o to, jak je řevnické kino vnímáno, se datují do doby před dvěma roky, kdy jsme se dvěma mými přáteli začali kino provozovat sami. Důvod mého zájmu byl prozaický. Jako provozovatele mě pochopitelně zajímalo, jakou má naše snažení odezvu. Ovšem pod oním cílenějším zájmem si samozřejmě nelze představovat, že bych diváky sám oslovoval a ptal se na jejich názory na kino. Naopak, pokud se ke mně dostaly některé divácké ohlasy, pak pocházejí ze spontánní konverzace, kterou iniciovali sami diváci.

Typicky k těmto situacím docházelo, resp. dochází po představení, kdy za diváky zavírám kino. Pokud zrovna diváci neodcházejí ve větším houfu, s nímž se nedá navázat osobnější kontakt, obvykle je u východu z kina zdravím (či alespoň některé z nich), případně jim poděkuji za návštěvu. Tento zdvořilostní akt může vyvolat ritualizovanou odpověď typu: „Taky děkujeme,“ eventuelně pokračovat vyjádřením: „Bylo to hezký,“ o zhlédnutém filmu. Takto vytvořená atmosféra vzájemnosti pak v divácích může vzbudit zájem zastavit se a krátce spočinout v přátelském hovoru, zvláště vyčkává-li dotyčný na známého, který šel v kině třeba ještě na toalety. Role diváka a zaměstnance kina pak předurčuje samotný předmět hovoru, jenž bývá obvykle veden na téma kina či filmů. Jelikož většina diváků ví o dřívějších existenčních potížích řevnického kina, rozhovory se tak často stáčí k otázkám udržitelnosti provozu kina, k vyjádření solidarity nám coby provozovatelům nebo také k drobným vzpomínkám diváků na minulost kina.

Další typický scénář vzniku náhodných rozhovorů s diváky se odehrává u pokladny, popř. v občerstvení kina. Diváci se totiž někdy obracejí na paní pokladní s dotazy, zda budeme hrát určitý film, který by chtěli vidět a jenž není v programu. V takovém případě pokladní odkáže diváky na mě, jsem-li na blízku. Z následné krátké slovní výměny týkající se termínu hraní filmu se tak již vícekrát rozvinula konverzace, v níž mi diváci sdělovali své pocity či názory ohledně chození do kina. Ovšem také se stává, že se diváci, opět po navození pocitu vlídného přijetí, rovnou svěří se svým vztahem ke kinu paní pokladní. V takovém případě pak získávám tyto informace zprostředkovaně od ní.

Samozřejmě je pravda, že vlídné přijetí diváků určuje následný tón rozhovorů, neboť diváci v nich zpravidla řevnické kino hodnotí kladně. Mohlo by mi tedy být namítáno, že svým přívětivým přístupem k divákům značně ovlivňujeme jejich názor na toto kino a že jejich pozitivní ohlasy jsou tak jenom „přirozenou“ reakcí, za níž nelze hledat obecnější kulturní rovinu vnímání daného kina. Jistě, nevlídné přijetí patrně povede k nelibosti za všech okolností a naopak. Nicméně jak se pokusím ukázat, hrají důležitou roli ve vnímání kina jeho symbolické významy. Ty dokonce mohou reakci na vlídné či nevlídné přijetí umocnit. Je-li tak například určité prostředí symbolem neosobnosti, zřejmě se názor člověka na toto prostředí příliš nezmění, nebude-li jím přijat přívětivě. Na druhou stranu si ale nemyslím, že by se vstřícnost zaměstnanců řevnického kina vůči divákům výrazněji lišila od chování personálu jiných kin. I v multikinech, o nichž se mnoho diváků v těchto náhodných rozhovorech vyjadřovalo s averzí, bývají uvaděči, alespoň soudě podle mých zkušeností, vstřícní a zdvořilí. Proto se domnívám, že má-li chování jednotlivých zaměstnanců vliv na vnímání konkrétního kina, děje se tak vždy s ohledem na divákovu celkové hodnocení tohoto místa. Ostatně jak ukážu, důvody, proč někteří diváci nemají v oblibě multikina a navštěvují raději kino řevnické, nespočívají v neochotě personálu multiplexů.

Divácké ohlasy, jež řevnické kino často vyzdvihovaly v kontrastu s multikiny a to pro mě někdy až s nezvykle velkou náklonností, ve mně vzbudily zájem lépe těmito postojům porozumět a přivedly mě k myšlence zabývat se vnímáním řevnického kina v diplomové práci. Na zhruba rok a čtvrt dlouhé cílenější sledování jsem tak navázal samotným terénním výzkumem, který trval asi půl roku, a který byl vlastně pokračováním fáze předešlé. Ovšem nyní jsem dění v kině sledoval již s vědomým ohledem na svůj výzkum a tedy jsem se začal také více soustředit na vztah chování diváků a prostoru kina. O nezbytnosti vést si terénní deník snad ani není třeba se zmiňovat.

Nicméně ve svém výzkumu jsem nemohl stavět pouze na kusých informacích získaných od diváků při běžném provozu kina. Abych dostal ucelenější obraz významů řevnického kina, či lépe řečeno abych mohl vytvořit svou vlastní mozaiku mající za cíl jejich vyobrazení, provedl jsem jedenáct delších interview s pravidelnějšími návštěvníky tohoto kina a dva s místními obyvateli, kteří preferují kina jiná (abych zjistil, jak je kino vnímáno z opačného pólu). Do první skupiny jsem respondenty vybíral z diváků, které jsem v řevnickém kině sám často vídal, přičemž jsem se snažil o zastoupení širokého věkového spektra. Zařazení jednotlivých respondentů podle příslušnosti k věkové skupině vypadalo následovně:

do 24 let:	Eli, Jindra
25 – 34 let:	Pavel, Vojtěch
35 – 44 let:	Eva, Zuzana
45 – 54 let:	Lenka, Kateřina, Jindřich
55 – 69 let:	Jaroslava
nad 70 let:	Květa

Do skupiny místních, upřednostňujících jiná kina, jsem vybral osoby, jež mi doporučili mí známí právě coby návštěvníky jiných kin. Věkové rozložení této skupiny bylo následující:

do 24 let:	Anna
25 – 34 let:	Jan

Ve všech případech se jednalo o polostrukturovaná interview, která se zaměřovala zejména na zkušenosti respondentů v různých kinech, na jejich současné i minulé zvyklosti spojené s návštěvou kina (např. konzumace jídla a pití) apod. Samozřejmě, že hovořit u interview o objektivitě nemá smysl. Už jen skutečnost, že dotyčné požádám o rozhovor jako pravidelnější diváky řevnického kina a obeznámím je s tématem výzkumu, aby lépe porozuměli smyslu kladených otázek (tedy nikoliv pouze z důvodů etických), způsobí, že budou významy tohoto kina akcentovat. Navíc v mém případě hrál určitou roli fakt, že téměř všichni dotazovaní věděli o mé roli provozovatele kina (pouze Jan o ní nevěděl). Z toho důvodu jsem respondenty alespoň předem upozornil, aby se pokusili od této mé role odhlédnout. Ovšem vědom si toho, že její úplné eliminování není možné, jsem zároveň zdůrazňoval svůj zájem o případnou kritiku řevnického kina.

Jelikož jsem rozhovory realizoval až po získání určitého povědomí o názorech diváků, snažil jsem se vyhnout jakýmkoliv manipulativním otázkám, v nichž by se mohla projevit má předběžná očekávání. Tedy například namísto otázky: „Co si myslíte o multikinech?“ bylo lepší se dotyčného dotázat, do jakých kin kromě toho řevnického chodí, a poté jej vyzvat ke srovnání jednotlivých kin. Nutno však podotknout, že ačkoliv by tato výzva mohla být vnímána také jako určitá manipulace, byli to často sami diváci, kdo již předem mluvil o řevnickém kině ve vztahu k jiným kinům.

Neboť některé dotazy mohly svými hodnotícími implikacemi vyvolat v dotázaných snahu jevit se před tazatelem v lepším světle, bylo potřeba tento aspekt umenšit. Takové

riziko hrozilo zejména v otázce konzumace popcornu v multiplexech, která bývá častým terčem divácké kritiky. Proto během rozhovoru na toto téma jsem sám sebe prezentoval (nikoliv falešně) jako diváka, který si popcorn v kině občas dá, abych zmírnil eventuelní potřebu respondentů k vylepšené sebe-prezentaci.

Kromě zúčastněného pozorování a rozhovorů jsem ve svém výzkumu vycházel částečně také ze své osobní zkušenosti kino-diváka. Nikdy jsem sice nebyl běžným divákem řevnického kina, avšak stejně jako jeho diváci mám zkušenosti s návštěvami kin jiných a stejně tak mám o chození do kina určité „svoje vlastní“ představy, jež jsou však do značné míry sdílené. Využití mé role sociálního aktéra je tak na jednu stranu výhodou, neboť mi umožňuje přístup k určitému okruhu významů spjatých s chozením do kina zevnitř. Na druhou stranu se ale vystavuji nebezpečí identifikace oněch významů i s těmi skupinami či kategoriemi, k nimž nepatřím. Ovšem svému předporozumění z pozice sociálního aktéra se stejně vyhnout nemohu, a proto je potřeba si ji být v průběhu výzkumu vědom a snažit se ji reflektovat, jak jsem již dříve upozornil.

Svůj výzkum jsem tedy postavil na třech opěrných bodech: zúčastněném pozorování, rozhovorech a reflexy mé osobní zkušenosti. Tato triangulace mi umožnila porovnat mezi sebou odlišně generovaná data z oněch tří různých zdrojů a docílit tak vyváženějšího pohledu na ně. Okrajově jsem využil také e-mailovou korespondenci, kterou diváci komunikovali s vedením řevnického kina, a také filmové recenze uživatelů internetové filmové databáze www.csfd.cz. Veškerá získaná data pak byla podrobena obsahové analýze a interpretována v rámci výše představených teoretických východisek.

Co se týče otázek etických, výzkum byl realizován v rámci současných etických standardů. U všech interview byli informátoři předem obeznámeni s tématem a cíly výzkumu. Všichni dotyční dali svůj souhlas s použitím pořizovaného záznamu k vědeckým účelům a také s užitím svého křestního jména v textu práce. Vzhledem k celkově nikterak závažnému předmětu bádání jsem se s žádnými závažnějšími etickými problémy jinak nepotýkal.

2. kapitola

Obrazy kina v tisku, literatuře a filmu

V této kapitole se budu věnovat tomu, jaké obrazy jednotlivých typů kin vytváří tisk, literatura a film. Mým záměrem je zasadit tak významy řevnického kina do širšího kulturního kontextu, jenž tyto významy spoluurčuje.

2.1 Obrazy kina v českém tisku

Nejprve se podívejme, jak zobrazuje různé druhy kin český tisk. Za tímto účelem vycházím z výzkumu, který provedli sociologové Jan Hanzlík a Karel Čada⁵⁹ a jenž měl za cíl zjistit, jak se v českém denním tisku konstruovala zkušenost z multikina. Ovšem toto téma je pro mou práci přínosné nejen samo o sobě, nýbrž zejména proto, že jejich výzkum ukazuje, že pojem multikino byl tiskem konstruován v opozici vůči klasickým jednosálovým kinům.

Autoři výzkumu vycházejí z předpokladu, že média nejen zprostředkovávají reflexi společenského dění, ale sama také toto dění formují. Média tak podle nich představují jeden z významných činitelů, které v rámci sociálních interakcí přispívají ke konstruování dané sociální reality, tj. v našem případě k utváření významů jednotlivých druhů kin. To ale neznamená, jak tvrdí autoři, že všechny rozdíly mezi kiny jsou sociálně konstruované. „Sociálně je však konstruovaná relevance, kterou lidé těmto distinkcím přikládají.“⁶⁰

Výzkum Hanzlíka a Čady byl postaven na mediální analýze českého denního tisku z období mezi lety 1996 – 2006, přičemž jedním z hlavních cílů analýzy bylo zjistit, jakými aspekty je konstruován diskurs o jednotlivých typech kin. Analyzovány byly všechny články týkající se multikin, ovšem výběr byl zúžen na roky 1996, 1997, 2001 a 2006. První dva roky byly vybrány jakožto období příchodu multikina do Česka. Rok 2001 byl zvolen proto, že v něm bylo u nás za sledované desetiletí otevřeno nejvíce multikin, a rok 2006 byl vybrán jako v době konání výzkumu poslední kompletní ročník. Výzkumná

⁵⁹ Jan Hanzlík, Karel Čada, *Technické vymoženosti, americké trháky a nezbytný popcorn, Konstrukce kulturní zkušenosti z multikina v českém denním tisku.*

⁶⁰ Tamtéž, str. 105.

data byla čerpána z celkem 122 celostátních a regionálních deníků, přičemž bylo analyzováno 134 článků. Dané téma bylo přitom sledováno jak z perspektivy diachronní (vývoj konstruování zkušenosti z multikin), tak synchronní (stabilnější rysy konstruování současné divácké zkušenosti).

Výzkum ukázal, že polarita multikino versus malé kino, jejímž prostřednictvím tisk zobrazoval tyto dva typy kin, prošla během oněch deseti let značným významovým vývojem. V roce 1996 tisk spojoval multikino s nadějemi v návrat diváků do českých kin. Multikino symbolizovalo pokrok, který přiláká diváky zpět do kina, zatímco u malých kin byla akcentována jejich zaostalost, již byla přičítána vina za pokles návštěvnosti kin. „Technická kvalita multikin oproti zanedbanosti malých sálů se stala jednou z konstitutivních kategorií, které vymezovaly rozdíl mezi malými kiny a multikiny.“⁶¹ Kvalita vybavení byla někdy dokonce nadřazována nad samotným zážitkem z filmu. Navíc byla zmiňována také cenová dostupnost multikin, což se z dnešního pohledu zdá až neuvěřitelné. V následujícím roce tisk přináší o multikinech čtyři zprávy, z nichž všechny hodnotí první rok existence multikina u nás kladně.

V roce 2001 zaznamenáváme v českém tisku stran hodnocení multiplexů a malých kin výraznou změnu, která dozajista souvisela s prudkým nárůstem počtu multikin u nás po roce 2000. Denní tisk kladl jednak důraz na polohu multikin v nákupních zábavních centrech, ale nyní už i na vysokou cenu vstupného, kterou umožnilo vzrůstající dominantní postavení multiplexů na českém trhu. Ve vztahu k tradičním sálům byla tato kina prezentována jako „monstrózní kolos“, který odlákává návštěvníky malým kinům. Malá kina jsou v té době zavírána či přeměňována na jiná zařízení, což má zřejmě za následek příklon tisku k těmto kinům a nostalgický tón, s jakým o nich deníky referují. Klasická kina jsou tak líčena jako „oblíbená“, přičemž paradoxně se však nejvíc chodí do multikin. Jako možné vysvětlení tohoto rozporu uvádějí autoři výzkumu obecnější společenské tendence. Na jedné straně stojí technofilie, jež představuje vyhledávání stále dokonalejších zážitků. Na straně druhé nostalgie, která buduje vztah k lokálnímu kontextu, společné paměti a k minulým zážitkům coby reakce na uvolňování tradičních místních vazeb, k němuž dochází v rámci procesu globalizace.⁶²

Pokud jde o rok 2006, ten v českém denním tisku znamenal na poli kin určité usmíření. Zánik malých kin již není spojován jednoznačně s multikiny a stejně tak se počal vytrácet z jejich líčení emocionální náboj. Veškerá kritika vůči multiplexům je tiskem

⁶¹ Tamtéž, str. 112.

⁶² Tamtéž, str. 115.

vznášena bez vztahu k zániku jednosálových kin. Multikina přestávají být zobrazována jako po technologické stránce atraktivní prostředí a naopak se začíná psát o potřebě dalších inovací. Jak tvrdí Hanzlík a Čada, akcentováním technické vyspělosti za účelem zlákáni diváků se multiplexy vystavují nebezpečí, že budou muset investovat do technického zdokonalování permanentně, aby si udržely svoje diváky.⁶³ To ostatně potvrzuje i aktuální situace, kdy se jednotlivé společnosti provozující sítě multikin předhánějí v tom, kdo dřív bude promítat digitálně s možností uvádění trojrozměrných filmů.

Přestože to, jak tisk zobrazoval jednotlivé typy kin, prošlo velkou významovou proměnou, najdeme v konstruování distinkcí mezi multiplexy a malými kiny také některé konstantní rysy, týkající se zejména diváckých aktivit v těchto kinech. Novinové články ukazují multikina jako místa, která navštěvuje především mládež a rodiny s dětmi. Starší diváci naopak vystupují v roli kritiků, vnímajících prostor multikin jako „umělý“ či „nevlídný.“⁶⁴

Dalším stálým distinktivním rysem je konzumace občerstvení při filmu. Konzumace popcornu a „coly“ v multikině je konstruována jako nedílná součást filmového zážitku, který by bez ní nebyl vlastně ani úplný. Autoři výzkumu tvrdí, že takto laděné novinové články mohou dokonce fungovat jako svého druhu reklama na daný divácký zážitek, která formuje touhy a očekávání návštěvníků. To znamená, že touha po konzumaci určitého druhu občerstvení v kině se zakládá na způsobu, jakým je filmové diváctví sociálně konstruováno.⁶⁵

Další stabilní diskursivní praxí je charakterizování prostoru multikin v pojmech kvantifikovatelných dat. „Tato tendence může být v mediálním kontextu obecně platná, kvantifikace jsou pravděpodobně uváděny v souvislosti s celou řadou dalších témat (...). Pro nás je nicméně důležité, že denní tisk v rámci této tendence vnáší kvantifikace do diskursu o kinech a konstruuje kvantifikovatelné údaje, jako nejběžnější charakteristiku multikin.“⁶⁶ Ve snaze přilákat diváky se tak klade důraz na počet sálů, četnost projekcí a velký výběr filmů, z něž si může vybrat i nerozhodnutý divák. Naopak tisk příliš nezohledňuje vztah multikin k jejich lokálnímu kontextu. Pokud tak výjimečně činí, pak pouze s ohledem na skutečnost, vyřeší-li stavba multikina obtíže s dříve problematickým městským prostorem. Stejně tak většinou nenajdeme žádnou zmínku o individuálních specifikách jednotlivých multiplexů, což patrně souvisí s jejich unifikovaným vzhledem.

⁶³ Tamtéž, str. 117.

⁶⁴ Tamtéž, str. 118.

⁶⁵ Tamtéž, str. 119.

⁶⁶ Tamtéž.

Na výsledcích výzkumu tedy vidíme, v jakých podobách denní tisk prezentoval multikina a malá kina svým čtenářům. Otázkou sice zůstává, do jaké míry se deníky podílely na celkovém formování významů těchto kin. Vzhledem k poměru počtu použitých periodik k počtu článků totiž zřejmě mohlo na každého občana působit sotva několik článků ročně (a to ať už přímo či pouze zprostředkovaně z referencí). Ovšem o zodpovězení této otázky autoři ani neusilovali.

Ať už je ale vliv deníků v dané oblasti jakýkoliv, jejich úloha spočívá právě v tom, že dodávají čtenářům určité významy. Nakolik se pak bude čtenář s těmito významy identifikovat, záleží ještě na dalších faktorech, resp. kontextech, které na dotyčného působí. Výzkum Hanzlíka a Čady je tak pro mou práci přínosný zejména jako zdroj široce rozšířených kulturních významů, které deníky reprodukovaly či se samy podílely na jejich utváření – a to jak v reakci na určité společenské dění, tak v důsledku mocenských zájmů, jež za danými významy stály.

2.2 Filmové a literární obrazy malého kina

Za jeden z významných faktorů, které se podílejí na formování vnímání kina, můžeme považovat film a literaturu. Z toho důvodu se nyní budu věnovat eseji antropoložky Michaliny Lubaszewské, jenž nese název *Malé kino jako místo antropologické a mýtické: Literární a filmové obrazy malého kina jako antropologické doklady*.⁶⁷ Jedna z hlavních tezí její práce totiž říká, že způsob, jakým je ve filmu a literatuře vyobrazováno malé kino, se promítá do toho, jak malá kina vnímáme v běžném životě.

Literární a filmové obrazy představují určité vzorové modely reality, utvářející naše vnímání, což platí samozřejmě i o zobrazování malých kin. Film a literatura tak navozují svým líčením malého kina určitou atmosféru, kterou pak můžeme přenést do skutečného malého kina a ztotožnit ji s ním.⁶⁸ Ačkoliv tyto obrazy nemusejí odpovídat dnešnímu typu těchto kin (často totiž zachycují kina z dřívějších dob), mají s nimi určité společné rysy,

⁶⁷ Michalina Lubaszewska, *Małe kino jako miejsce antropologiczne i mityczne: Literackie i filmowe przedstawienia małego kina jako świadectwa antropologiczne*.

⁶⁸ Tamtéž, str. 105.

kteře daným literárním a filmovým obrazům umožňují být jakýmsi mýtickým pravzorem našeho dnešního náhledu na malá kina. Ona podobnost mezi reálným kinem a jeho předobrazem spočívá jednak v jejich analogických funkcích, ale také v určité fyzické podobnosti. Atmosféra či jakési osobité kouzlo, kterými tak prostor malého kina může na člověka působit, potom vynikají zejména v kontrastu s jinými typy kin, jež mají odlišné funkce, vzhled či prostorové uspořádání a s tím související rozdílné významy.

Malé kino tak lze, podle Lubaszewské, nazvat mýtickým místem. Jeho diváci k němu nepřistupují jako k profánnímu prostoru, jeho návštěva pro ně představuje sváteční akt. To však podle autorky nemá svůj původ v menší frekvenci hraní, nýbrž v tom, že malé kino je ztělesněním určitého mýtického vzoru, jenž se může promítat do našeho pohledu na ně. Návštěvu malého kina je tak možno chápat jako rituál, skrze nějž se divákům zjevuje mýtický význam tohoto prostoru, jeho složek a dění v něm. Podle autorky onen skrytý smysl místa prostředkuje zejména tma v sále, jež bývá označována jako hypnotická či somnambulická. Dále atmosféru kina významně utvářejí staré rozvrzané sedačky a promítací plátno, jež odděluje svět skutečný od světa iluzorního.⁶⁹

Samozřejmě i v multiplexu je tma a projekční plátno, jenže jejich významy jsou odlišné. Jak říká Karal Ann Marling, jen stará kina vytvářejí scénu pro kouzlo filmu.⁷⁰ Zatímco dnešní multikino se pojí především se zábavou a nakupováním, kino v dřívějších dobách představovalo říši snů, jež lidem poskytovala prostřednictvím pohyblivých obrázků nevšední zážitky, o kterých by si jinak mohli pouze číst a nebo si o nich o nich nechat jenom zdát. Ona výjimečnost přenesení se do filmové reality, která bývala dokonce připodobňována k náboženskému zážitku,⁷¹ je v dnešní době výrazně utlumena nesrovnatelně větším množstvím možností, jež má většina z nás nadosah. Nicméně jak se zde snažím ukázat, mohou v nás právě filmové či literární obrazy malého kina evokovat někdejší atmosféru, kterou pak sami můžeme zakoušet při návštěvě kina podobného. Nutno však podotknout, že se nejedná o autentickou podobu tehdejší atmosféry, nýbrž o její zmytizovanou formu, jež dostává tvar podle toho, na co kladou tato ličení důraz. Podívejme se proto nyní na některé z příkladů filmových a literárních obrazů malého kina, o nichž se Lubaszewska zmiňuje.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Karal Ann Marling, *Fantasies in Dark Places*, in: Paul C. Adams, Steven Hoelscher, Karen E. Till, *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*, University of Minnesota Press, 2001, str. 21.

⁷¹ Např. Karal Ann Marling cituje Charlese Lee, který v USA ve 20. letech minulého století stavěl kina a který své stavby připodobňoval k chrámům, dávajícím lidem to, čeho se jim v běžném životě nedostává. In: Karal Ann Marling, *Fantasies in Dark Places*, str. 18.

Jako příklad par excellence uvádí autorka italský film *Nuovo Cinema Paradiso* z roku 1988, u nás uváděný pod názvem *Bio Ráj*. Ten nejenže evokuje určitou atmosféru starého kina, ale dokonce je na ní celý postaven. Jedná se o sentimentální příběh dospívajícího chlapce Tota, odehrávající se na malém městě v poválečné Itálii. Chlapec se spřátelí s místním promítačem Alfredem, který jej zasvětil do tajů promítání. Kino a svět filmů se stanou Totovi druhým domovem a předurčí jej ke dráze filmového režiséra. O mnoho let později, když se Toto coby slavný režisér vrací domů, zjišťuje, že staré kino je zrovna bouráno...

Film *Bio Ráj* je nostalgickým výletem do starých časů, který zobrazuje návštěvu kina, toho času jedinou formu zábavy na malém městě, téměř jako náboženský rituál, jehož se účastní celá obec. Kino je líčeno jako posvátné místo pojící se s fascinací, kterou v divácích vyvolávají pohyblivé obrazy na filmovém plátně. Posvátný charakter kina je navíc podtržen tím, že kinosál je umístěn v kapli. Film tak využívá skutečnosti, že v Itálii byla před válkou zřizována na popud papeže kina v kaplích, aby církve mohla dohlížet na mravní nezávadnost filmů. Název *Bio Ráj* je tak vlastně metaforou odkazující na náboženský rozměr tohoto filmového svatostánku. Ovšem jméno kina, podle něhož je film nazván, odkazuje také k mýtickému ráji, neboť *Bio Ráj* je ztělesněním archetypu ztraceného ráje, idylických časů, jež jsou nenávratně pryč.

Lubaszewska navíc upozorňuje na podobnost fabule filmu s životem známého polského režiséra Krzysztofa Kieślowského. Ta může filmovému příběhu dodat autentičtější náboj a umocnit tak přenesení filmové atmosféry starého kina do skutečného malého kina. Samozřejmě to platí především u Poláků, jež mohou spíše znát osud Kieślowského. V souvislosti s tím je však možno zmínit podobný případ z českého prostředí, který má navíc přímou spojitost s řevnickým kinem.

Zhruba před rokem přišel uvést do řevnického kina svůj filmový debut, *František je děvkař*, začínající režisér a scénárista Jan Prušinovský. Jelikož je místním obyvatelem, v krátkosti divákům povyprávěl o tom, jak právě v tomto kině měl coby malý chlapec své první velké filmové zážitky, např. s westernem *Poklad na stříbrném jezeře*. Je sice otázkou, zda některý z přítomných padesáti diváků viděl film *Bio Ráj*, avšak už jen Prušinovského vyprávění mohlo navodit (a zřejmě také mělo, vždyť je přeci jen scénárista) nostalgickou atmosféru dřívějších dob, kdy návštěva kina představovala nevšední zážitek, přinejmenším pro malého chlapce. Návštěvníci kina se tak mohli přenést zpět v čas do doby, kdy film naplňoval touhy diváků a kdy bylo možné zažívat dobrodružství s mýtickými hrdiny Vinetououem a Old Shatterhandem.

Ovšem vliv filmových předobrazů na naše vnímání kin v běžném životě lze i doložit. Stačí se podívat na některé komentáře diváků k filmu *Bio Ráj* na internetových stránkách Československé filmové databáze. Komentátor novoten píše: „Stejně jako Alfredo řeknu něco hercům na plakátu, stejně jako Salvatore mám někdy při vstupu do kina téměř nábožný pocit.“⁷² Divák DaViD'82 glosuje vliv filmu stručně a výstižně: „Aneb proč jsem se léta zdráhal zavítat do multikina...“⁷³ Snad ani není třeba cokoli dodávat.

Lubaszewska uvádí ještě další filmové příklady. Mezi nimi jsou filmy Woodyho Allena, v nichž malé kino figuruje jako útočiště, kde je možné zapomenout na vnější svět a pohroužit se do stavu snění. Ve Felliniho *Římě* se klasické kino zase objevuje jako místo společenského setkání. Za zmínku rovněž stojí americký film *Poslední akční hrdina*, který sice autorka neuvádí, jenž však také líčí staré kino jako magický prostor, umožňující oddat se kouzlu filmu a na okamžik žít příběhem filmových hrdinů – a to doslovně. Hlavní postavou filmu je chlapec, trávící většinu volného času v prázdném starém kině, jež má být zbouráno a na jehož místě má vyrůst moderní multiplex.. Díky čarovnému lístku, který chlapec dostane od spřáteleného prodavače vstupenek, se kinosál stává branou mezi skutečným světem a světem filmu. Chlapec tak na vlastní kůži prožívá filmová dobrodružství a hrdinové stříbrného plátna naopak pronikají z filmu do reality. Opět je tedy zdůrazněn aspekt magičnosti starého kina coby říše snů, zde umocněný v kontrastu s multiplexem, v němž již nebude přítomno ono původní okouzlení filmem.

Pokud jde o literární obrazy malého kina, autorka uvádí knihu *Čarovný vrch* od Thomase Manna, v níž je ukázáno tehdejší kino opět jako místo fascinace nevšedními výjevy a také jako útočiště před okolním světem. Albert Camus ve svých vzpomínkách s názvem *První člověk* zase klade důraz na rituální a společenskou složku někdejšího chození do kina. Jelikož Lubaszewská dále uvádí díla známá především v polském prostředí, uvedu jako představitele české kultury dvě písně, z nichž zejména ta první, *Biograf Lásky*, je poměrně známá z rozhlasového vysílání. Podívejme se proto na její text:

*V nároží, v reklamách křiklavých neonů
a nad tím zas ta vůně benzínu
bister snů včerejších, déšť na střechách.
Pojďme dál, všude svět diskoték, salónů*

⁷²

Zdroj: <http://www.csfd.cz/film/8995-bio-raj-nuovo-cinema-paradiso/> (3.6.2009).

⁷³

Tamtéž.

*a večer jako tůně na řasách,
očíh i dlaních tvých, za deset pět.*

Refrén:

*Na mém předměstí je biograf láska, půjdem tam,
je biograf láska, patří k nám ty filmy o štěstí.
Na mém předměstí je biograf láska s modrou tmou,
je biograf láska a v něm jsou jen filmy o štěstí.
Můžem si lhát pod plátnem stříbrným,
můžem se smát až zhasnou v sále,
můžeš, co chceš, není to krásné snad říkat, jak máš mě rád,
kdy si jen vzpomeneš, co já ti můžu víc dát.*

*Páteční večer v nás v košilích džínových,
spí ještě milování, čas je čas,
vypni už tranzistor, jsme tady zas.
Tady jen horký dech, země her stínových,
ty nade mnou se skláníš, nemáš hlas,
svítí jen semafor na přejezdech.*

Závěrem opět refrén.

Název Biograf Láska nás nemůže nechat na pochybách, o jaký typ kina se jedná. Archaické označení Biograf se váže ke starým, klasickým kinům a rozhodně tedy nejde o multiplex, jenž se obvykle honosí jmény jako Ster Century nebo Palace Cinema. Ta, oproti „biografu“, který se pojí s naší minulostí, odkazují spíše k současným prozápadním tendencím české společnosti či ke globalizaci.

Malé kino, jak o něm píseň pojednává, představuje místo, do jehož intimity může člověk utéci před pulzujícím světem „diskoték a salónů“, před nevlídným počasím či vlastním smutkem a ponořit se do stavu nejen filmového, ale také milostného opojení, „až zhasnou v sále.“ Ovšem kino zde vyobrazené lze chápat také jako útočiště v obecné rovině. V kontextu doby vzniku písně mohlo symbolizovat místo, kde bylo možné vydat se za hranice neutěšené komunistické reality; dnes zase může představovat místo, kde se zastavil čas a kde je možno se schovat před hektickou současností.

Podstatným aspektem malého kina je zde jeho lokální situovanost a s ní související emocionální pouto, které diváka váže k místnímu kinu a k celému „jeho předměstí.“ Existuje-li podobná vazba mezi lokálním kinem a místním divákem i ve skutečnosti, bude na jejím základě možné přenést idylickou atmosféru z mýtického předobrazu do prostředí kina reálného. Zároveň se tím zpětně umocní ona citová vazba a takto se vše bude cyklicky opakovat a tím prohlubovat věrohodnost mýtu i jeho ztělesnění.

Důležitým významotvorným pojítkem, které stejně jako místní zakotvenost je akcentován i u jiných obrazů malého kina, je „modrá tma“ sálu. Ta hraje naprosto esenciální roli v navození filmové fascinace, neboť zahaluje svět reálný a dovoluje světleným paprskům, aby „vykouzlily“ svět iluzorní. Díky tmě je malé kino oním tajemným prostorem, jenž vábí, jak je líčí Vladimír Mišík ve své písni *Biograf*:

*Dům na nároží
Malován neónem
Není noci, není dne
Tajemství je stříbrné
Chechtáme se s Leónem
Létáme balónem
Dům na nároží
Vábí
Září*

*Dům na nároží
Svítil neónem
Zahrada je na půl kroku
Ustrneme nad stínem
Kolty střílí rovnou z boku
Pláčeme s Chaplinem
Dům na nároží
Vábí
Září*

*Dům na nároží
Zhasíná s neónem*

Nové tanky ze Zbrojovky
A ponorky z verneovky
Eskymo a čtyři kačky
Domů chodím sám a plačky
Dům na nároží
Vábi
Záři

Abych však neopomenul jednu významnou analogii mezi malými kiny a jejich literárními či filmovými obrazy, je třeba uvést, mírně nadneseně řečeno, *integrační společenskou funkci* kina. Tu zachycuje například film *Bio Ráj*, když vyobrazuje kino coby místo setkávání komunity místních obyvatel. Stejně jako u analogií předešlých i tady platí, že pokud skutečné kino zastává podobnou roli, jakou ukazuje jeho předobraz, má zde mýtus živnou půdu pro zapuštění svých kořenů. K tomu může dojít jednak v lokálních kinech, jako je to řevnické, kde se místní skutečně setkávají, a jednak v kinech klubových, do kterých chodí určitý okruh vzájemně spřízněných diváků. Ale také tehdy, je-li taková funkce danému kinu připisována nereflektovaně. V dnešní době je navíc podobnost mezi malými kiny a jeho obrazy umocněna kontrastem s multikiny, jež představují anonymní prostor, který je však v kontextu předcházejícího výkladu také prostorem „odkouzleným.“

Jak jsme tedy viděli, může neopakovatelná atmosféra malého kina, kterou zmiňují i někteří řevniční diváci, mít původ ve svém filmovém či literárním mýtickém vzoru. To ovšem neznamená, že by byla uměle vytvořená bez opory ve skutečném světě. Naopak, právě reálný základ styčných bodů malého kina a jeho předobrazů umožňuje s důvěrou přenést magickou atmosféru z knih či filmů do skutečného života a „na vlastní kůži“ tak pocítit genia loci malého kina.

3. kapitola

Význam a vnímání řevnického kina

3.1 Malé kino jako symbol „Popcorn-Free Culture“

Jak jsem v první kapitole zmínil, k hlubšímu zájmu o to, jak je řevnické kino vnímáno, mě přivedly poměrně časté divácké ohlasy, jež toto kino vyzdvihovaly v kontrastu s multiplexy, přičemž někdy ukazovaly pro mě až překvapivě velké sympatie vůči řevnickému kinu. Tak například jedni diváci se mi v kině svěřili s tím, že někdy jedou z Prahy do Řevnic na chatu jenom kvůli kinu, neboť nemají rádi multikina. Další divák, také dojíždějící z Prahy, zase tvrdil, že kdykoliv přijede na víkend na chatu, jde podpořit svou návštěvou řevnické kino a to bez ohledu na to, jaký film se zrovna hraje. Rovněž všichni pravidelní diváci, s nimiž jsem dělal rozhovory, vyjadřovali svou náklonnost k řevnickému kinu, přičemž většinu z nich spojovala značná averze vůči multikinům. Někteří dokonce uváděli, že v době, kdy řevnické kino nefungovalo, vyhledávali raději jiná malá kina, než aby museli navštěvovat multiplexy. Jednalo se jednak o kina v nejbližším okolí, tj. zhruba v okruhu dvaceti kilometrů (Černošice, Mníšek pod Brdy, Liteň), ale také o kina pražská, neboť mnoho místních obyvatel dojíždí do Prahy za prací, školou apod. Motivem těchto preferencí však nebyly výhradně důvody racionální, tedy např. lepší finanční či případně časová dostupnost menších kin. Tyto důvody sice pro některé diváky hrály určitou roli, avšak racionální hledisko vévodilo zejména v těch případech, kdy se dotyčný výjimečně rozhodl jít do pražského multikina, např. pokud chtěl zrovna vidět film, který ze všech blízkých kin hráli pouze v multikině, kde jsou filmy uváděny s velkým počtem repríz.

Nicméně přestože volba multiplexu kvůli četnosti repríz uváděných titulů může být vnímána jako výhodnější, pro mnohé respondenty byla zkušenost z prostředí multikina natolik nepříjemná, že radši plánovitěji vybírali z řidšího repertoáru klasických kin. Například Jaroslava (55 - 69 let) uváděla, že v multikině byla jenom jednou, a to „poprvé a naposled,“ a že raději jezdila do stejně vzdáleného kina v jejím rodném Berouně. Ani ostatní dotázaní se v multikinech necítili tak dobře jako v malých kinech. Například

Jindřich (45 - 54 let) sice s rodinou občas jezdil do multikina na Novodvorské (Praha 4), neboť oproti jiným multiplexům tam nebylo mnoho lidí, ovšem raději jezdil do Modřanského biografu, jehož prostředí mu bylo příjemnější. Jak se však dotázaní diváci řevnického kina shodují, od znovuotevření místního kina již jiná kina téměř nenavštěvují.

Přitom návštěvu řevnického kina nelze brát zdaleka za samozřejmost, ačkoliv mají místní obyvatelé toto kino nejblíže. Jak mi sdělila Lenka (45 - 54 let), mnozí její známí nechodí do řevnického kina kvůli zapáchajícím záchodům a chladu v sále. Jan (25 – 34 let) a Anna (do 24 let), kteří chodí převážně do multiplexů, zase zdůrazňovali nepohodlné staré sedačky. Přestože i oni vyjadřovali nespokojenost s multikiny, měla pro ně tato kina více předností než nedostatků. Kromě komfortu vyzdvihovali vyšší kvalitu obrazu a zvuku, možnost zhlédnout film krátce po premiéře⁷⁴ či velkou frekvenci představení dovolující bezprostředněji se rozhodnout, kdy jít do kina. Pro Jana hrála roli rovněž možnost spojit návštěvu multikina s nákupem v shopping-mallu či s následným posezením s přáteli v některé z pražských restaurací.

Nelze však tvrdit, že by pravidelní diváci řevnického kina byli vůči tomuto kinu zcela nekritičtí, resp. že by nepocíťovali v porovnání se standardem multikin žádné slabé stránky místního kina. Avšak tyto nedostatky, jež pro někoho mohou být důvodem k vyhledání jiných kin, jsou pro diváky řevnického kina převáženy klady, které toto kino pro ně má, a to zejména v kontrastu se zápory, jež vnímají u multikin. Lze dokonce říci, že díky existenci multikin získávají ony „nedostatky“ starého kina v jistém smyslu kladnou hodnotu. To můžeme vidět například u Kateřiny (45 – 54 let). Poté, co mi sama sdělila, že preferuje malá kina před multikiny, jsem ji požádal o jejich srovnání, načež odpověděla: „Mě třeba nevadí, ani že tady jsou já nevím nějaký starší sociálky a tvrdší křesla. Prostě pro mě to má takovou tu určitou romantiku toho starýho. (...) Já prostě mám ráda starý věci jo? Prostě ... mám ráda starý věci, nerada věci vyhazuju. Takovej ten úplně konzumní život ten prostě se snažím nevíst. Tak prostě myslím si, že tu má prostě každá ta věc ... malý kino a multikino je prostě úplně o něčem jiným“ A na jiném místě říká: „A dojdou si na ten záchod, jako že bych se tam štítla nebo něco, to vůbec.“ Kateřina se tedy tím, že neodmítá charakteristiky kina, jež mohou u určitého okruhu lidí vzbuzovat nevoli, vymezuje jednak vůči těmto lidem („konzumní“) a zároveň se kladně identifikuje s vlastnostmi jako je skromnost či šetrnost.

⁷⁴ Vzhledem k omezenému počtu filmových kopií jsou filmy uváděny nejprve v multikinech, neboť ta je dokáže neefektivněji zhodnotit. Malá lokální kina tak zpravidla uvádějí filmy nejdříve jeden až dva měsíce po premiéře.

Skutečnost, že existence multikin zhodnocuje význam malých kin, potvrzuje i Zuzana (35 – 44 let), která chce své děti vést ke skromnosti, a proto je učí, kromě jiného, chodit do místního kina. Návštěva multikina a tím pádem také návštěva nákupního centra, jehož součástí multiplexy bývají, je sice pro její děti údajně atraktivnější, neboť je přitahují pestré výlohy obchodů, ovšem to je právě jeden z důvodů, proč Zuzana toto prostředí nepreferuje. Podle ní totiž, na rozdíl od místního kina, působí toto prostředí silnými tlaky na dosud nedostatečně kontrolovanou afektivní stránku jejích dětí a představuje tak hrozbu pro jejich zdárný morální vývoj. Prostřednictvím malého kina se tedy divačka vymezuje vůči prostředí multiplexů, přičemž v rámci této polarizace vyniká malé kino jako nepodbízivé prostředí nevyvíjející nátlak na své návštěvníky.

To se však netýká pouze prostředí, do něhož bývají multiplexy situovány, ale přímo samotných znaků těchto kin. Divačka Zuzana spatřuje pozitiva řevnického kina (ale i jiných malých kin) mimo jiné v tom, „že tě tam neruší nějaký děsný reklamy, nesnažej se z tebe vytáhnout prachy za úžasnej smradlavej popcorn, a že to je prostě takový jako tradiční. (...) Tam je to takový prostě... všechno furt samý takový efektní věci na tebe, ale v podstatě... mně teda hrozně vadí použí... požívání těch col a těch popcornů . Na to jsem prostě fakt aler.. to nesnáším. A je mi to takový jako nepříjemný, jo? A tady jako se můžu rozhodnout, že si dám tonica nebo si ho nedám.“ Na to však namítám: „Tak to ale i v tom multikině.“ „Já vím no. Ale tam je to takový, že na tebe ten tlak je tam takovej velikej.“ Ovšem jelikož i v řevnickém kině diváci konzumují při představení, ptám se: „Třeba když si dají lidi chipsy u nás, tak vám to ale nevádí? Protože tady je přece taky občerstvení.“ Ona vysvětluje: „Já si myslím, že tady mi to nevádí, právě že proto, že ty multikina jsou prostě tam je ten popcorn a ta cola a čím větší tím lepší.“

Jak tedy vidíme, malé kino může být vnímáno jako místo, v němž divák není pod takovým tlakem jako v multikině, kde jsou dotyčného smysly pomocí lety ověřených strategií vystaveny agresivnímu nátlaku na utrácení peněz za popcorn a „colu“. K pocitu možnosti svobodnější volby může navíc konkrétně v Řevnicích přispívat to, že je zde pestřejší nabídka občerstvení oproti omezenému a unifikovanému sortimentu multikin (popcorn a několik druhů limonád), byť „zabalenému“ do nablýskaného prostředí.

Ovšem jedním z nejkritizovanějších znaků multikin je samotné „požívání těch popcornů“, jež kromě Zuzany vadilo i drtivě většině ostatních respondentů (a to včetně těch, kteří preferují multikina). Konzumace popcornu je tak diváky vnímána jako jeden z hlavních rozdílů mezi klasickými kiny a multiplexy. To však neznamená, že by v malém kině nemohl být prodáván a konzumován popcorn. Ačkoliv v době konání mého výzkumu

se v řevnickém kině popcorn neprodával, byl v nabídce za předešlých provozovatelů kina, přičemž šel poměrně dobře na odbyt. Vzhledem k tomu, že všichni dotázaní současní diváci tohoto kina je rádi navštěvovali i tehdy, nelze říci, že by popcorn měl neblahý vliv na přízeň diváků vůči místnímu kinu. Je sice pravda, že zde nikdy nebyl prodáván coby hlavní artikl tak, jak je tomu v multikinech, ovšem toto kritérium je, dle mého názoru, pouze jedním z určujících faktorů v odmítání popcornu. Skutečnost, že popcorn bývá vnímán negativně právě v prostředí multikin, je totiž dána zejména tím, že ztělesňuje ty atributy multikina, které v někom mohou vzbuzovat averzi a které mohou vést k upřednostňování malých kin, jež ony atributy nemají.

Popcorn tak vlastně představuje symbol multiplexů. V tomto kontextu je pak malé kino vnímáno jako symbolický protipól multikin, jako představitel tzv. „popcorn-free culture“ (neboli kultury bez popcornu), jak stojí psáno ve foyer pražského artového kina Světozor. Jelikož účinnost symboliky popcornu spočívá v tom, že pod sebe zahrnuje rozličné aspekty multikina, nemusí být případná přítomnost popcornu tolik problematická v malém kině, kde se k němu neváží negativní jevy jako v multiplexu, nebo alespoň zdaleka ne všechny. Ovšem jak chci ukázat, ony negativní rysy multikin nejsou přirozenými danostmi, nýbrž jsou sociálně konstruované (byť samozřejmě nelze zcela vyloučit, že například „smradlavej popcorn“ může u někoho vzbuzovat odpor pouze na základě ryze subjektivní citlivosti na jeho pach).

Podívejme se tedy, co konkrétně může popcorn jakožto zástupce multikin symbolizovat a kvůli čemu bývá kritizován. Jak vyplývá z odpovědí mých respondentů, popcorn především symbolizuje cizí element, který nemá v českém prostředí tradici. Neboť jak diváci vzpomínají, dříve se v kině během představení nejedlo a tento zvyk k nám byl importován a v masovém měřítku zaveden právě spolu s příchodem multikin. Přestože občerstvení se nyní prodává i v řevnickém kině (a mnoha dalších malých kinech), je v jeho tradičním prostředí vnímáno jako příjemný bonus, který na rozdíl od popcornu v multiplexech není divákům vnucován jako nezbytná součást filmového zážitku. Popcorn v multikině je vlastně ztělesněním celkové cizosti tohoto prostředí. „Popcornová kultura“ multiplexů zahrnuje jak cizí vzhled multikina a jeho prostorové uspořádání, tak hlavně importovaný způsob chování v něm, tj. konzumaci během představení. V souvislosti s tím může popcorn symbolizovat amerikanizaci chození do kina, neboť jeho konzumace při filmu může pro někoho představovat americký zvyk, stejně jako prostor multikina může být spojován s americkým prostředím. Podle diváka multikin, Jana (25 – 34 let), který čerpá ze svého pobytu ve Spojených státech, je multiplex „umělé“ americké prostředí

navržené za účelem co nejvyššího zisku. Jeho americký ráz spatřuje jak v zářivých „světýlkách“ majících svou líbivostí zlákat diváky, tak v megalomanské prostorové koncepci o mnoha sálech umožňující souběžně vyhovět rozličným filmovým preferencím návštěvníků kina.

V rámci negativních postojů vůči multiplexům je popcornová kultura multikin vnímána jako „nekulturní“, resp. představuje kulturní úpadek oproti kultuře naší. Multiplex je tak vnímán jako nekulturní místo, kde „všichni chrastěj těma popcornama“, čímž vyrušují, jak si kupříkladu stěžuje Jaroslava (55 – 69 let). Přitom skutečnost, že v řevnickém kině se během filmu také konzumuje, jeho diváci nekritizují. Jejich větší shovívavost vůči konzumaci při filmu v Řevnicích může být jednak dána tím, že zde tento jev není rozšířen tolik jako v multikinech, jak někteří diváci uvádějí. Podle nich to může souviset s menší anonymitou malého města, která tolik nepřeje chování, jež nebere ohledy na druhé. Například Kateřina prý již vícekrát byla svědkem toho, jak diváci v řevnickém kině napomenuli jiné diváky za vyrušování během filmu.

Na druhou stranu však hraje významnou roli v negativnějším hodnocení konzumace v multiplexech už jenom samotná symbolika popcornu. To lze dobře ilustrovat odpovědí divačky Evy (35 – 44 let), která na mou připomínku, že v řevnickém kině se přeci také jedí „chipsy“, reagovala tím, že „ty jsou aspoň naše.“ Popcorn v multikině tedy divačka vnímá negativně kvůli jeho cizosti, zatímco „chipsy“ značky Bohemia, prodávané v místním kině, jsou vnímány kladně jako představitel české kultury (byť už jenom název „chips“ odkazuje k cizímu původu tohoto typu pokrmu). Ovšem že o původ té které pochutiny jde až v druhé řadě, je zřejmé z dřívější tolerance diváků vůči popcornu v řevnickém kině. Ona významová polarita naše versus cizí tak symbolizuje zejména celkově odlišné zkušenosti z prostředí „našeho tradičního“ kina a cizího multikina.

Význam symboliky popcornu v odmítání konzumace v multikině může podporovat i poněkud sporná představa multikina jako místa, kde „všichni chrastěj těma popcornama.“ Jak totiž potvrzují na základě svých zkušeností z mutliplexů diváci Vojtěch (25 – 34 let) a zejména Jan, ale jak vyplývá také z mé osobní zkušenosti, není v pražských multikinech konzumace popcornu natolik rozšířená, aby zde bylo běžně slyšet hlasité „chrastění“ či „chroupání“, jež by rušilo sledování filmu. Rovněž je otázkou, nakolik mohou tyto rušivé jevy vyniknout ve vysoké hladině zvuku filmu, kterou navíc někteří vnímají jako „příliš hlučnou“.

Jistě, někteří diváci uvádějí konkrétní případy, kdy přímo vedle nich jiný divák výrazně vyrušoval „šustěním“ popcornu, takže se nemohli plně soustředit na děj filmu.

Tento fakt může souviset s větší anonymitou multikina, která dovoluje chovat se v sále společensky nevhodně. Jak totiž říká Roland Barthes o kinosálech ve velkých městech, v městské tmě vzniká tělesná svoboda.⁷⁵ Vzhledem k tomu, že Barthes zde hovoří o klasickém kině, jsou v případě multikina podmínky pro tělesnou volnost ještě příznivější. Skosené hlediště multiplexů a komfortní sedačky s vysokým opěradlem, do nichž si může divák celý „zalézt“ (jak oceňuje Anna – do 24 let), vytvářejí dojem většího soukromí a umocňují tak pocit anonymity, což může vést k uvolněnějšímu chování, jež se pak může stát předmětem kritiky okolních diváků.

Nicméně pokud jsou diváci v multikině vyrušováni „šustěním“ sousedova popcornu, jde spíše o individuální a méně častý úkaz. Skutečnost, že se dotyčnému tato událost výrazně zapsala do paměti coby negativní zážitek z multikina, vypovídá spíše o symbolické funkci popcornu v prostředí multiplexu. Ona negativní zkušenost stvrzuje symboliku popcornu coby ztělesnění rozličných negativ multikina a naopak symbolika popcornu umocňuje negativní hodnotu konkrétní zkušenosti. Díky této dialektice vzájemného potvrzování pak mohou naše hodnoty a přesvědčení získat na své přesvědčivosti a prožívaná sociální realita může být zakoušena jako smysluplná.⁷⁶

Ovšem vedle rušení popcornem se diváci v sále multikina mohou setkat i s jinými formami chování, jež v nich může vzbuzovat nelibost, jako např. „kecání“ při filmu (na něž si stěžuje Kateřina) apod. Avšak je to právě popcorn, který vzhledem ke svým dalším symbolickým obsahům představuje zástupce nevhodného chování, resp. větší tělesné uvolněnosti v multiplexech. Jako takový pak může asociovat také pocit anonymity, který v multiplexu může divák zakoušet. Onen pocit může být navíc podpořen celkovým charakterem prostředí multikina, v němž si návštěvník v porovnání s prostorem malého kina může připadat „jako v obchoďáku“ (tzn. v hypermarketu) nebo „jako v metru“, jak uvedli Kateřina a Vojtěch. Rozsáhlý prostor multiplexu a potažmo prostor přilehlého nákupního centra činí z návštěvníka kina součást anonymní masy. Zároveň rychlý rytmus mnoha desítek představení denně může způsobit, že se divák v tomto velkém prostoru ocitne téměř osamocen. Ačkoliv většina diváků revnického kina vnímá tyto rysy multikina jako nepříjemně „neosobní“, mohou být pro někoho samozřejmě také kladem, neboť umožňují chovat se v jistém smyslu svobodněji, jak jsme viděli. Nicméně bylo by zajímavé hlouběji prozkoumat, zdali tyto charakteristiky multikina naopak nepřispívají k větší

⁷⁵ Roland Barthes, *Leaving the Movie Theater*, in: Roland Barthes, *The Rustle of Language*, University of California Press, 1989, 1. vydání, str. 348.

⁷⁶ Srovnej: Peter L Berger, Thomas Luckmann, *Sociální konstrukce reality*.

ovladatelnosti diváků prodejními strategiemi multiplexu a zda tedy ona tělesná svoboda není v tomto ohledu pouze zdánlivá.

Vraťme se však ještě ke sporné kritice multikina jakožto místa, kde diváci ruší sledování filmu zvukovými projevy spojenými s konzumací popcornu. Jak se domnívám, jedním z důvodů oněch stížností může být i to, že uváděné negativní zvukové vjemy představují zástupce dalších smyslových vjemů spjatých s konzumací popcornu, zejména vizuálních a čichových. Divák si tak může stěžovat na „chroupání“, ačkoliv jej ve skutečnosti mohl obtěžovat také pach popcornu, jehož přítomnost v prostoru multikina mohu sám potvrdit, anebo například to, že před jeho zraky si šli jiní diváci v půlce představení „pro další bednu popcornu,“ jak uvádí Eva. Že je však rušivost tohoto vjemu umocněna jeho symbolickým obsahem, dokládá divačka tím, že svůj negativní zážitek staví do kontrastu se společensky akceptovatelným rušením v podobě odchodu na toaletu. Nicméně je také docela dobře možné, že někteří diváci kritizují multikino jako místo, kde „všichni chrastěj téma popcornama,“ bez ohledu na to, zda je popcorn při filmu skutečně vyrušoval, zkrátka jenom proto, že popcorn je pro ně symbolem všech vlastností multiplexu, jež vnímají jako nepříjemné.

V souvislosti s tím je třeba uvést, že důležitou roli ve vnímání multiplexů hraje předcházející žitá zkušenost diváka. Přestože averze vůči multikinům prochází napříč širokým věkovým spektrem, liší se některé její důvody v závislosti na věku dotyčného. Pro starší lidi tak může zážitek z návštěvy multikina představovat výraznou diskontinuitu žité zkušenosti chození do kina, neboť Tito lidé většinu svého života navštěvovali pouze klasická kina, která se výrazně lišila od dnešních multiplexů. Proto také ve spojitosti s multikinem poukazují především na negativní smyslové vjemy, jako je příliš hlučný zvuk filmu nebo „chroupání“ či „šustění“ popcornu, které však představuje také morální úpadek tohoto prostředí. Jak například uvedla téměř osmdesátiletá divačka Květa, lidé v multikině se neumí chovat, když šustí popcornem. Tato divačka si rovněž stěžovala na přílišné světlo v sále. Jak dodala, „v kině má být tma.“

Její výtku však můžeme chápat také v metaforické rovině jako kritiku profánního charakteru multikina. Jak jsme viděli v druhé kapitole, tma oddělující svět skutečný od světa iluzorního je podmínkou filmové fascinace v kině. Multiplex tak pro někoho může představovat místo, kde není možné oddat se plně filmovému kouzlu, neboť jeho tma nedostatečně zahaluje reálný svět, resp. nechává jej až příliš „šustit“ a „kecat“ do filmového děje a tím napomáhá dehonestovat filmový zážitek (jak si někteří diváci stěžují). Profánnost multiplexu může souviset také s představou tohoto kina coby zábavní „továrny

na prachy“ (Eli - do 24 let), kde filmový zážitek je degradován na pouhé zboží a kde si divák připadá spíše „jako v obchodě“ s filmy než jako v kině.

Na rozdíl od lidí, kteří velkou část života prožili před příchodem multiplexů (tedy nejen lidí pokročilejšího věku), vnímají dnešní mladí lidé prostor multikina jako daleko méně problematický stran smyslových vjemů. Důvodem tohoto rozdílu je, dle mého názoru, fakt, že mladí lidé žili ve světě bez multikin pouze v dětství nebo v období dospívání, resp. ti nejmladší vůbec, a proto také existenci multiplexů považují za mnohem samozřejmější než lidé „starší“. Proto pokud se mladí lidé ostře vymezují vůči multikinům, nečiní tak na základě rušivých smyslových vjemů, nýbrž akcentují důvody principiální. Popcornovou kulturu multiplexů odmítají zejména jako symbol mělké masové zábavy a konzumního životního stylu, s nimiž nechtějí být ztotožňováni.

To samozřejmě souvisí také s odlišnou dramaturgií multikin a malých kin. Mnohá malá kina totiž pochopila, že za stávajících podmínek nemohou multiplexům konkurovat, a zvolila si proto alternativní cestu. Zejména v místech, kde mají multiplexy na trhu dominantní postavení (např. Praha, Brno, Olomouc atd. - Řevnice svou relativní blízkostí k Praze patří do této skupiny pouze částečně), se malá kina záměrně orientují na jinou dramaturgickou koncepci, než je běžná v multikinech. Namísto komerční filmové produkce často sázejí na nekomerční a artové, resp. klubové filmy, jež v multiplexech nepatří k nosné linii.

Co se týče řevnického kina, jeho dramaturgii lze přirovnat k pražským méně alternativně vyhraněným kinům jako Lucerna či Modřanský biograf. Divácky malá spádová oblast Řevnic a okolí (zhruba deset tisíc obyvatel) nedovoluje kinu orientovat se na omezenou skupinu diváků, a proto se kino snaží vycházet vstříc co nejširšímu publiku. Při čtyřech představeních týdně to obnáší jeden klubový film, jeden dětský film a zbytek tvoří povětšinou střední proud a tradičně populární česká tvorba. Na rozdíl od multikin však v programové nabídce téměř nefigurují „hollywoodské brakové filmy“⁷⁷ a to nejen z důvodů ideových, ale především pragmatických. Zkušenost totiž ukazuje, že těmto filmům se obvykle nejlépe daří krátce po premiéře, tedy v multikinech, a jejich následné zařazení na program řevnického kina bývá téměř bez odezvy. Takto profilovaná dramaturgie, která z řevnického kina nečiní jen jakýsi mini-multiplex s horším vybavením, pak samozřejmě významně přispívá ke vnímání tohoto kina coby představitele „kultury bez popcornu“, jak vyplývá z reakcí některých diváků.

⁷⁷ Podotýkám, že užití tohoto označení nemá za cíl hodnotit úroveň filmů či jednotlivých kin, ale poukázat na distinktivní znaky jednotlivých kin, jak je vnímají někteří moji respondenti.

Vraťme se však k otázce vlivu věku na vnímání kin. Skutečnost, že mladí lidé odmítají multikina na základě představ „konzumu“ nebo masové mělkosti, neznamená, že by tyto představy nemohli sdílet se „staršími“ lidmi. Ovšem jak se na základě svého výzkumu domnívám, není pro většinu „starších“ lidí hlavním důvodem, proč nemají v oblibě multiplexy, snaha neidentifikovat se s lidmi, jež považují za „typické návštěvníky multikin“.⁷⁸ Těmi jsou zejména v očích mladých lidí, kteří odmítají multikina, ale i některých „starších“, „konzumní“ či „příliš pohodlní“ lidé, jež „se nechávají bavit.“ Představují opak diváků, kteří se nespokojí s tím, na jaký film nebo do jakého kina SE zrovna chodí. Jednou z jejich určujících charakteristik je tedy konformismus. V tomto smyslu ztělesňují to, čemu Heidegger říká *das Man* a co Patočka nazývá *veřejným anonymem*, čili neautentický způsob lidské existence. Právě prostřednictvím preference malých kin, zvláště jsou-li dostatečně „popcorn-free“, se mladí lidé mohou vůči těmto vlastnostem vymezit.

To však neznamená, že by se jednalo o pouhé popírání určitých hodnot, nemající svou vlastní hodnotovou platformu. V případě artových kin ji představuje určitým směrem orientovaný vkus nebo také sounáležitost s „komunitou podobně naladěných lidí“ (jak uvedly Eva se Zuzanou). Ovšem elitní rozměr tohoto prostředí samozřejmě může k sobě vázat také povrchní vyznávání daných hodnot, pozérství či snobismus, jak částečně ilustruje dialog, který vyslechla moje přítelkyně na toaletách v pražském kině Světozor (které, jak jsme viděli, se výslovně hlásí k „popcorn-free culture“). V něm se jedna dívka svěrovala druhé, že má chuť na popcorn, jelikož „bez něj to v kině není ono,“ na což druhá odvětila, že tady nemůže, neboť tu jsou samí intelektuálové.

V případě řevnického kina, které není stran repertoáru až tolik „popcorn-free“, představuje hodnotovou platformu do značné míry étos vztahu k domovu ve smyslu obce či mikroregionu. K tomu se však dostaneme až v následující části.

Skutečnost, že rozdílná délka dosavadní žité zkušenosti hraje významnou roli v odlišném vnímání multiplexů, dobře ukazuje reakce mého známého, mladého muže, preferujícího malá kina, kterému jsem tuto svou teorii představil. Podle jeho slov není problematická samotná fyzická stránka multiplexů, nýbrž „konzumní“ životní styl, který tato kina a jejich diváci představují. Můj názor se snažil zpochybnit tvrzením, že lidé, kritizující multikina především v pojmech smyslové zkušenosti, ve skutečnosti „podvědomě“ nechtějí být ztotožňováni s životním stylem spjatým s multikiny, resp.

s shopping mally. Jeho tvrzení však odporují výpovědi některých mých respondentů. Například Kateřina (45 – 54 let) sice vnímá životní styl některých diváků multiplexů jako konzumní, avšak důvodem, proč do těchto kin nechodí ráda, je „neosobnost“ tohoto prostředí. Právě po rozhovoru s ní jsem si výrazně uvědomil mezigenerační rozdíly ve vnímání kin. Jelikož tato divačka spojovala multiplexy s určitou konzumností, chtěl jsem si upřesnit, zdali je tedy motivem její averze vůči multikinům a příklonu k malým kinům také to, jaký multiplexy představují životní styl, což by odpovídalo postoji mých vrstevníků odmítajících multikina. Moje otázka se však setkala s naprostým nepochopením, kdy divačka vůbec nevěděla, na co se jí vlastně ptám.

Názor mého známého pak zcela vyvrací Květa (nad 70 let), podle níž místní obyvatelé do multikin ani nechodí, když v Řevnicích kino funguje. Svě přesvědčení, jež zjevně neodpovídá realitě, opírá o svoji zkušenost z dob minulých, kdy, jak říká, nebylo potřeba jezdit do jiných kin. Volba konkrétního kina tedy podle ní nesouvisí s určitým životním stylem, ale především s jeho dostupností. V jejích představách sice řevnické kino rozděluje místní obyvatele, avšak pouze podle toho, nakolik dotyčný upřednostňuje účast na kulturním dění obce před sledováním televize doma. Tato představa patrně odráží situaci její a jejích vrstevníků, kteří jsou kvůli vysokému věku převážně vázáni k místu svého bydliště. Přitom podle divačky Eli (do 24 let) se najde mnoho místních, jež upřednostňují pražské multiplexy, například její „konzumnější“ orientovaní spolužáci, o kterých to prý bezpečně ví.

Jak tedy vidíme, jsou představy o chození do kina relativní pozici aktéra v sociální struktuře a jeho dosavadní žité zkušenosti. Tyto faktory nejen že ovlivňují motivace volby toho kterého kina, ale navíc mohou vést k přenášení vlastních postojů a hodnot na příslušníky jiných sociálních skupin. Tato určitá forma etnocentrismu, resp. egocentrismu zřejmě souvisí s nedostatečnou komunikací mezi jednotlivými skupinami (čímž nemám na mysli výhradně osobní kontakt) nebo s nepochopením vzájemné jinakosti. Nicméně to samozřejmě nemusí znamenat, že by onen „etnocentrismus“ byl pravidlem.

Jak tedy tvrdím, na rozdíl od „starších“ lidí, kteří obvykle nemají v oblíbě multiplexy kvůli diskontinuitě žité zkušenosti zakoušené v tomto prostředí, odmítají mladí lidé tato kina na základě důvodů ideových. Zatímco pro „starší“ lidi je popcornová kultura symbolem coby „nositel pojmu“ negativního zážitku diskontinuity vzešlého z dlouhodobé zkušenosti z klasických kin, je pro mladé lidi kultura multiplexů symbolem v silném slova smyslu, transcendujícím smyslovou zkušenost diváka. Odmítnutí multikina například z důvodu odporu vůči konzumnímu způsobu života totiž nevychází z bezprostřední

zkušenosti v prostorách kina, na rozdíl od averze vůči tomuto prostředí kvůli „chroupání“ popcornu během představení nebo kvůli příliš hlasitému zvuku filmu.

Můj názor potvrzuje teorie Petera Bergera a Thomase Luckmanna,⁷⁹ jejíž část, vhodnou pro účely mého výzkumu, lze shrnout v následující zjednodušené podobě. Jak tito sociologové vysvětlují, k tomu, aby bylo možné předat určitou sociální realitu jako smysluplnou nové generaci, která v ní nežila a jež proto nerozumí jejímu původnímu významu, je potřeba, aby byl její smysl koncentrován do symbolické formy. Původní významy předešlé generace tak mohou být dokonce nahrazeny významy novými, aniž by muselo dojít k narušení daného institucionálního řádu.⁸⁰

Tuto teorii můžeme přeložit do empirického jazyka mého výzkumu následovně: Generace, která téměř nebo vůbec nezažila svět bez multiplexů a pro níž tedy tato kina nepředstavují diskontinuitu zkušenosti chození do kina, může být hrozbou pro další existenci malých kin. Tato kina totiž ve srovnání s některými výhodami či lákadly prostředí multiplexů mohou být pro ni méně atraktivní, jak jsme ostatně viděli na případu dětí divačky Zuzany, ale jak potvrzuje i divák Pavel, který jakožto učitel má s touto generací bohaté zkušenosti. Proto aby mohla zůstat zachována kulturní a společenská instituce malého kina, je třeba její hodnotu vyjádřit symbolicky tak, aby pro generaci mladých lidí byla preference těchto kin v soudobém kontextu chození do kina dostatečně přesvědčivá a smysluplná. Tím ovšem nemám na mysli, že by tyto nové symbolické významy musela konstruovat starší generace, natožpak s cílem udržet původní instituce, jak je tomu u Bergera a Luckmanna. Ostatně jejich teorii využívám částečně a pouze proto, abych poukázal na nepřenositelnost žité zkušenosti předešlé generace a na nutnost definovat u nové generace danou sociální realitu v jí srozumitelné symbolické formě.

Jak jsem ukázal, v současnosti je jedním z hlavních obsahů oné symboliky anti-konzumní étos „popcorn-free culture“ odmítající jak „konzumní“ životní styl „typického diváka multikina,“ tak plytkou zábavu, kterou v rámci této symboliky multiplexy představují. To ovšem může být zároveň slabinou oné symboliky, jak dokládá divácká proměna respondentky Anny (do 24 let). Ta údajně dříve odmítala multikina právě z výše zmíněných důvodů, avšak později zjistila, že se nemusí stát tím, co pro ni představuje typický divák multiplexu, a přitom do těchto kin může chodit. Zároveň si uvědomila, že multikina hrají i jiné filmy než „hollywoodský brak“ (jak říká). Vyšší technická kvalita,

⁷⁹ Peter L Berger, Thomas Luckmann, Sociální konstrukce reality.
⁸⁰ Tamtéž, str. 72.

soukromí multikina a možnost jít na film prakticky kdykoliv u ní převážily nad negativy těchto kin. S malými kiny sice nadále sympatizuje, ovšem již je téměř nenavštěvuje.

Na závěr této části bych se chtěl ještě vrátit k otázce kritiky multiplexu jako místa, kde „všichni chraštěj téma popcornama.“ Ať už tato představa vychází z rozhořčení nad jinými formami vyrušování či skutečně reaguje na akustické vjemy spjaté s konzumací popcornu, můžeme na základě předešlého výkladu připsat její výskyt u „starších“ lidí také jejich vyšší percepční citlivosti na rušení v kině. Ona větší citlivost, jež je dána předešlou žitou zkušeností chození do kina, tak může vysvětlovat skutečnost, proč já a moji vrstevníci Vojtěch a Jan (25 – 34 let) nepovažujeme konzumaci popcornu v multiplexech za tolik rozšířenou, aby mohla obtěžovat. Domnělá empirická průkaznost naší společné zkušenosti totiž může vycházet z mylné záměny příčiny a následku. Jinými slovy, konzumaci popcornu nevnímáme jako rušivou proto, že není rozšířená, ale naopak, jelikož ji nevnímáme jako rušivou, nepovažujeme ji za rozšířenou. Proto také mladí lidé potřebují svou averzi vůči popcornové kultuře multiplexů stavět na důvodech principiálních a etických daleko více než lidé „starší“. Ostatně domnívám se, že není náhoda, že právě divačka Eli, které je něco málo přes dvacet let, jako jediná přímo prohlásila, že popcorn je symbolem multiplexů.

3.2 Řevnické kino jako místo setkávání:

Společný duch a lokální identita

Vadí-li většině dotázaných diváků na multikinech vedle popcornu zejména „neosobnost“ tohoto prostředí, pak je to právě „osobní“ charakter řevnického kina, ale i jiných malých kin, který diváci ponejvíce vyzdvihují. V čem tedy onen „osobní“ charakter spatřují? Především v možnosti vzniku osobních vazeb. Diváci na řevnickém kině oceňují větší prostor pro komunikaci mezi nimi a personálem kina, a to především s paní pokladní. Samozřejmě, že pokud je u pokladny delší fronta, je možnost komunikace minimální, neboť by tím došlo ke zdržení prodeje vstupenek, což by některé diváky mohlo podráždit, zvláště nezbyvá-li do plánovaného začátku filmu mnoho času. Nicméně v případě hojněji navštěvovaných představení funguje zároveň jakýsi samoregulační mechanismus, kdy

diváci přicházejí s větším předstihem, aby na ně zbylo místo, neboť sami očekávají větší návštěvnost. Ovšem tato situace není příliš častá. Průměrná návštěvnost se pohybuje kolem čtyřiceti diváků na film, tj. zhruba na úrovni českého průměru, přičemž běžná návštěvnost bývá ještě nižší a onen průměr dorovnáva několik výrazněji navštěvovaných filmů či ojedinělý „kasovní trháč“.

Běžně tedy návštěvníci řevnického kina mohou s paní pokladní navázat osobnější kontakt. Někteří tak s ní v přátelském duchu prohodí pár slov, případně spočinou i v kratším hovoru. K tomu může dojít rovněž s obsluhou občerstvení, popř. s dalším personálem kina, jak jsem ukázal v první kapitole. Vzhledem k tomu, že se na jednotlivých pracovních pozicích obvykle střídá pouze pár lidí, může při častějším navštěvování kina vzniknout mezi diváky a personálem důvěrnější vztah, kdy se zaměstnanci a pravidelní diváci znají od vidění nebo spolu dokonce vedou průběžný dialog. Nezřídka se totiž stává, že jakmile jednou dojde mezi diváky a personálem k delšímu vřelému rozhovoru, během něhož před sebou obě strany vystoupí do jisté míry z anonymity, zůstává mezi nimi tento osobnější vztah i nadále. Nepokračování v takovém vztahu by totiž mohlo být vnímáno negativně jako určitý projev ignorance. Tato očekávání samozřejmě podporuje komornější prostředí místního kina a nízká frekvence hraní. V multikině, kde denně projdou pokladnami a kolem uvaděčů stovky diváků, lze přítomnost osobnějšího přístupu očekávat daleko méně.

Osobní vazby mezi diváky a personálem však nemusí vznikat pouze v kině. Jelikož velká část zaměstnanců patří k místním obyvatelům, znají se s některými diváky osobně na základě přátelských či sousedských vztahů. Návštěvník místního kina tak může být svědkem toho, jak se například paní pokladní velmi důvěrně oslovuje s některými diváky, což přispívá k celkovému dojmu maloměstského koloritu místního kina.

Ovšem osobní ráz tohoto kina nevnímají diváci pouze ve vztahu s personálem, nýbrž také ve vzájemných vztazích mezi diváky. Lokální charakter řevického kina spolu s pomalým rytmem čtyř představení týdně činí z tohoto kina místo setkávání místních obyvatel. Místní návštěvník tak zde může kromě mnoha neznámých tváří potkat svoje přátele a známé z řad místních obyvatel, dále významné spoluobčany, jako je například starosta či některé mediálně známé osoby, jež žijí v Řevnicích nebo okolí, ale rovněž tzv. „familiar strangers“,⁸¹ tedy osoby, které zná dotýčný pouze od vidění a to díky pravidelnějším náhodným setkáním ať už v prostorách kina či v jiných veřejných

⁸¹ Eric Laurier, *How Breakfast Happens in the Café*, in *Time Society*, 2008, 17, str. 125.

prostorech. *Místní balet*⁸² pravidelnějších návštěvníků v prostoru kina tak není pouhým mechanickým setkáváním, nýbrž umožňuje, aby se potkali i lidé, kteří by se pravděpodobně jinak neznali. Dává prostor neočekávaným setkáním těch, co se znají, ale také dovoluje vznik nových známostí, například pokud divák představí svým známým, s nimiž se zde setkal, svůj doprovod. *Místní balet* se jednak významně podílí na pocitu důvěrné obeznámenosti diváků s tímto prostředím, ale zároveň přispívá k utváření konkrétnější představy místní komunity v jejich myslích.

V souvislosti s tím pak divák může zakoušet v prostoru kina přítomnost jakéhosi „společného ducha“, jak uvádí Jaroslava (55 – 69 let). Ovšem nikoliv tehdy, kdy je v kině málo diváků a kdy jeho prostor může působit „smutně“ prázdným dojmem (jak někteří popisují). K pocítění kolektivního ducha je zapotřebí, aby v kině bylo rušno, aby „to v něm pulzovalo“. Samozřejmě nelze stanovit přesnou hranici počtu diváků oddělující stav „smutného“ prázdna od stavu pulzujícího ruchu. Orientačně lze sice uvést návštěvnost zhruba kolem padesáti diváků, která při celkovém počtu dvou set sedaček již dokáže vytvořit zdání plnějšího sálu, pakliže se tedy diváci rozsadí více méně rovnoměrně po celém hledišti. Nicméně v navození živé atmosféry hraje klíčovou roli dynamická složka diváctva.

Vstoupíme-li do řevnického kina a je v něm rušno, pak situace vypadá přibližně následovně. U pokladny v předsálí kina stojí fronta nebo se zde vytváří hlouček lidí. Zpoza rohu se line hudba z občerstvení, kde někteří diváci postávají u pultu a vyčkávají, až budou obslouženi. Do všudypřítomného šumu, v němž se mísí tóny hudby s konverzací diváků, občas bouchnou dveře od toalet, kterými právě někdo prošel. Dále ve foyer si skupinky diváků prohlížejí vitríny s filmovými plakáty, popíjejí například víno z plastových kelímků a rozebírají, na který film půjdou příště. Za jejich zády u těžkých dveří do sálu se míjejí ti, jež se jdou teprve usadit, s těmi, kteří již svoje místa obsadili a kteří ještě jdou kvapně pro občerstvení nebo na toaletu. Do toho v kratších časových intervalech přicházejí noví návštěvníci, někteří překvapení, „kolik je tu dneska lidí“. Spatří-li pak opodál stát své známé, přátelsky se s nimi pozdraví, případně mezi sebou prohodí i pár vět.

Pokud je sál plný lidí nebo z velké části zaplněný, je rozdíl oproti nízké návštěvnosti nejen vidět, ale také cítit na vyšší teplotě okolního vzduchu. Divák doslova cítí lidské teplo, což však můžeme chápat také jako metaforu, neboť ono lidské teplo, provázené rovněž specifickými čichovými vjemy, zde tvoří součást celkové atmosféry

⁸²

Viz 1.kapitola.

divácké pospolitosti. V jindy „smutně“ chladném sále je nyní vzduch výrazně prosycen lidským elementem. Onen společný duch, který se pomyslně vznáší kdesi nad hlavami diváků, jak si představuje divačka Jaroslava, je tak svým způsobem přítomen i doslovně, resp. právě multisenzuálně zakoušená fyzická přítomnost lidského elementu v sále navozuje pocit existence jakési nehmotné kolektivní entity.

Naprosto zásadní roli v tom hrají kolektivní zvukové projevy, jimiž publikum reaguje na děj filmu. Společný smích nad veselými scénami nebo napjaté ticho u scén dramatických, to vše vytváří dojem společně sdíleného zážitku, podobného naladění a vzájemnosti. Tato určitá „sounáležitost, nebo jak to nazvat“ (jak říká Jaroslava) je pro místní diváky jedním z významných rozdílů ve zkušenosti z řevnického kina a z kin pražských. Ačkoliv i v těchto kinech se diváci při filmu společně nahlas smějí a společně se jim tají dech, nadlokální charakter oněch kin a s tím související vzájemná anonymita diváků nedovolují zakusit pocit přináležitosti k místní komunitě. Nicméně i v Praze ještě existuje několik kin lokálního charakteru, která by tedy nemusela být tolik anonymní. Bylo by proto zajímavé zjistit, zdali plní podobnou *integrační společenskou funkci* jako kino řevnické a jestli místní diváci zakoušejí obdobné pocity jako někteří řevničtí diváci ve „svém“ kině.

Díky důvěrné obeznámenosti s řevnickým kinem spočívající jak ve známosti s personálem, tak v *místním baletu* diváků v prostoru kina, a v neposlední řadě také ve znalosti samotného prostoru dané dlouhodobým pobýváním v něm je místní kino pravidelnějšími diváky vnímáno jako „domácké“. V čem diváci spatřují onu domáckost, naprosto přesně odpovídá tomu, jak Patočka charakterizuje *domov*. Jak říká, domov je ta část našeho světa, „s níž jsme převážně obeznámeni, v níž se cítíme bezpečni, kde není takřka nic objevovat, kde každé očekávání již bylo anebo vždy může být typickým způsobem vyplněno (...)“.⁸³ Slovy diváků může být domáckost místního kina vyličeána například takto: „Člověk to už zná úplně ... jako jak své boty. Moh by sem jít poslepu. (...) Tak prostě patří to k těm Řevnicím. (...) Pak si myslím, že ... potkávaj se tam i jako ty ... pořád jakoby i ty samý lidi. Tam je strašně milá paní tam v tý pokladně. (smích) Ta stará. Ta je prostě taková jako hrozně fajn. A ... a myslím si, že to je i takový, že se na tebe jako někdo podívá ... a jako ... a ví, že ... jó, to jste vy ... jo, takový to, to je strašně jako milý na tom. Jo? To je na tom příjemný ... a ... i to, že je to tam jako takový stejný.“

Diváčka Zuzana (35 – 44 let), již patřila předešlá slova, naplňuje svým vnímáním

⁸³ Jan Patočka, *Přirozený svět jako filozofický problém*, str. 85.

místního kina Patočkův výměr domova také v otázce bezpečí. Zatímco do multikin se bojí pouštět svoje starší děti o samotě, aby se jim něco nestalo, místní kino je pro ni bezpečné místo, kam mohou děti chodit samy. Zároveň, jak jsme viděli v minulé části, oproti prostředí multiplexů není místní kino v jejích očích takovým nebezpečím pro zdárný mravní vývoj jejích dětí. Můžeme tedy říci, že multikina zhodnocují domácí charakter místního kina, resp. že také díky nim může být domáckost lokálního kina uvědomována. Jak totiž vysvětluje Patočka, k povaze domova bytostně náleží jeho nenápadnost.⁸⁴ Až teprve na pozadí zkušenosti s cizím se domov zjevuje ve své specifčnosti. Polaritu „domovské místní kino“ versus „cizí multiplex“ vyjadřuje také názor divačky Lenky (45 – 54 let): „Když vstupuješ do... do sálu v multiplexu, tak je to ... tak je to cizí prostředí. A když půjdeš do Řevnic, tak je to domácí, příjemný a člověk tam jde jako domů nějakým způsobem, je to tam milejší.“

Domácká atmosféra řevnického kina vede v jistém ohledu i k „domáctějšímu“ chování v něm. Například obě výše citované divačky uvedly, že díky této atmosféře jdou někdy do místního kina dokonce „v tepláčkách“, tzn. v oblečení, které má status domácké uvolněnosti a v němž se do společnosti běžně nechodí. To znamená, že domáckost místního kina ponechává určitý prostor tělesné svobodě i v rámci neanonymnosti prostředí, která jinak uvolněnosti až tolik nepřeje.

Ovšem místní kino pochopitelně není domovem v nejužším slova smyslu, jako je jím lidské obydlí, tj. naše základní útočiště, místo, kde primárně udržujeme své tělo a v němž jsou tudíž věci „takřka již orgány našeho těla.“⁸⁵ Jak přibližně, mimo záznam, řekl divák Pavel (25 – 34 let), nejvíce doma je člověk samozřejmě ve svém příbytku, ovšem někdo cítí potřebu patřit i někam šíře - do své obce, do místní pospolitosti. Účast na veřejném, tj. kulturním, společenském, ale i politickém dění obce je pak podle něj způsob, jak toho dosáhnout. V tomto smyslu navštěvování místního kina přispívá k rozšiřování domova nad rámec vlastního obydlí na hranice obce či mikroregionu a podílí se na vytváření a udržování pocitu přináležitosti k místní komunitě a k dané lokalitě. Řevnické kino tak svou *integrační společenskou funkci* a zároveň svou lokální situovaností do místní krajiny napomáhá posilovat pocit místního zakořenění. Nelze pochopitelně přeceňovat význam obyčejného kina, avšak vzhledem k tomu, že je jednou z mála místních pravidelně a celoročně fungujících kulturně-společenských institucí, navíc je institucí vyhledávanou širokou veřejností, domnívám se, že jeho role není zanedbatelná. Ostatně jak poznamenala

⁸⁴ Tamtéž, str. 86.

⁸⁵ Tamtéž, str. 86.

Zuzana, „kde jinde by se ty lidi měli scházet, kromě hospody, než v tom kině ... aby každý neseděl u toho svého dývidýčka (...).“

Přestože návštěva místního kina může přispívat k představě přináležitosti k místní pospolitosti, může být na konkrétnější úrovni oné představy lokální společnosti poněkud paradoxně rozdělena na dvě části, které jsou v jistém ohledu vzájemně neslučitelné, jak vzápětí ukázu.

Stejně jako divák Pavel, i velká část ostatních dotázaných pravidelných diváků řevnického kina vyznává étos vztahu k domovu ve smyslu obce, resp. mikroregionu, který se projevuje jednak zájmem o veřejný život v obci a okolí, a jednak účastí na četných místních společenských událostech. Jejich vztah k místu odpovídá tomu, jak Tuan charakterizuje *lokální patriotismus*. Ostatně tímto pojmem jej označují i sami respondenti. Podle Tuana spočívá lokální patriotismus jakožto silné afektivní pouto k místu jak v důvěrné zkušenosti s oním místem, tak ve vědomí toho, že stav, v jakém je máme rádi, je křehký a bez záruky trvalé existence.⁸⁶ V rámci étosu lokálního patriotismu je pak účast na místních kulturně-společenských akcích vnímána jako vyjádření podpory lokálnímu dění. Tento postoj naprosto výstižně vyjádřil Pavel zhruba těmito slovy: „Když jdeš třeba v Praze do divadla, tak nemáš pocit, že by bez tebe nehráli, ale tady záleží, jestli přijdeš.“

Účast na místním dění chápáná jako jeho podpora je tak zároveň doprovázena pocitem smysluplného jednání a osobní důležitosti, čímž přispívá k pocitu vystoupení z anonymity. Nejde tedy jenom o to, že v rámci lokálních společenských akcí, během nichž se setkávají místní, dochází k utvrzování sociálních vazeb a tím i pocitu neanonymnosti, jak jsem naznačil v souvislosti s návštěvou místního kina. Jinými slovy, nejde jen o to potkávat místní druhé a zároveň být jimi potkáván a rozpoznáván jako identická bytost a nikoliv jako pouhá součást anonymní masy lidí. Jedná se totiž také o to, že solidarita s místním děním, zejména je-li praxí vyjadřována veřejně, přispívá k určitému pocitu autentického modu lidského *zde-bytí*, a to s akcentem na ono „zde“ ve smyslu širě chápaného domova jakožto obce apod.

S podporováním místního dění však zároveň souvisí výše zmíněná představa rozdělené obce. Jak totiž tvrdí místní, kteří se deklarují jako lokální patrioti, je v Řevnicích menší skupina lidí, kteří se zajímají o místní dění a účastní se ho, a vedle toho je zde jakási šedá masa těch, kteří o své bydliště nejeví valný zájem, žijí spíše za plotem svojí zahrady nebo chodí domů pouze „přespat“. Kateřina (45 -54 let) tyto dvě skupiny lidí

⁸⁶ Yi-Fu Tuan, *Topophilia, A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, str. 101.

charakterizuje následovně: „(...) máš lidi, který fakt potkáš jenom, že si sednou do toho auta a jedou k Noskovi⁸⁷, že jo? ... A prostě jsou takový jako ... jenom doma, jo. (...) A máš prostě i já nevím nějaký ... co to bylo? Karel čtvrtý⁸⁸ nebo tady je nějaký, nějaký prostě ... u zámku⁸⁹ nějaká akce, a zas tam potkáš ty stejný lidi. Nebo jak jsme chodili do toho Coming Groundu⁹⁰ na angličtinu, zas tam choděj ty podobný lidi, jo? (...) A pak máš lidi, který prostě ... nejdou, nejdou nikam, že jo. (...) No nejsou akční, nezajímá je to. Prostě fakt čuměj na tu televizi, jsou to takový fakt konzumní lidi, jo. A možná, že nejdou ani do toho multikina, že je to prostě úplně jedno, jo. Že tady je prostě ... asi konečně počet těchto lidí, který se budou vždycky zajímat vo všechno, vo celkový dění, vo kulturní dění, který když bylo veřejný zasedání tady městského úřadu ohledně skládky, tak zas tam byli lidi ... stejný, který choděj do toho lesa, který choděj do toho kina, který choděj do toho divadla⁹¹ ... a který prostě tady jako se tak jako znaj mezi sebou a který tam budou zvonit klíčkama, že skládka ne.“

Ačkoliv názory dalších respondentů nebyly až tak břitké, v zásadě Kateřinino hodnocení vystihuje představy sdílené místními, kterým je vlastní étos lokálního patriotismu. Z jejich odpovědí sice vyplývá, že pro každého z nich je ona komunita „akčních lidí“ (jak je zve Kateřina) tvořena především okruhem jeho známých (přestože jednotlivé okruhy se samozřejmě protínají, neboť Řevnice jsou přeci jen malé město). To ovšem neznamená, že by tato představa, byť v poněkud zjednodušující polarizované podobě, nemohla odrážet řevnickou realitu. Obraz komunity „akčních lidí“ totiž dotvářejí také častá setkání se známými od vidění, opakující se na jednotlivých veřejných akcích. Zároveň obraz masy jakýchsi *veřejných anonymů* bez zájmu o svou obec vzniká na základě každodenních styků se spoluobčany, kteří svým jednáním tento obraz do značné míry naplňují.

Jak tedy vidíme, prostřednictvím hodnot lokálního patriotismu se určitá skupina místních vymezuje vůči zbytku obce. Ačkoliv vyznávání oněch hodnot může v sobě nést také jistý exkluzivistický a elitářský aspekt, jak ukazuje například studie Jamese a Nancy Duncanových o americkém Bedfordu⁹², odpovědi mých respondentů spíše vyjadřují lítost nad nezájmem některých spoluobčanů podpořit více místní dění. Ovšem aby bylo možné

⁸⁷ Místní obchod.

⁸⁸ Nově vzniklý, každoroční slavnostní pochod Karla IV.

⁸⁹ Vila v centru obce, v níž je umístěno městské kulturní centrum a obecní knihovna.

⁹⁰ Místní jazykové kurzy.

⁹¹ Řevnické lesní divadlo, v němž se v létě konají nejrůznější kulturní události.

⁹² James S. Duncan, Nancy G. Duncan, Sense of Place as a Positional Good, Locating Bedford in space and time, in: Paul C. Adams, Steven Hoelscher, Karen E. Till, Textures of Place: Exploring Humanist Geographies, University of Minnesota Press, 2001.

zjistit, zda étos lokálního patriotismu funguje také jako kulturní kapitál, na jehož základě dochází k sociální diferenciaci a legitimizaci nároků určité skupiny na politickou či sociální moc⁹³, bylo by samozřejmě zapotřebí analyzovat odpovědi většího vzorku obyvatel.

Nedílnou součástí lokálního patriotismu je hrdost na úspěchy svojí domovské obce a pocit radosti, když obec vzkvétá. Jak vyplývá z odpovědí místních diváků, tyto pocity nezanedbatelnou měrou živí také fungující lokální kino. Plný kinosál diváků se pojí s radostí z prosperujícího kina, která má sice na jednu stranu ryze sobecké motivy, že dotyčný neprijde o možnost jednoho z mála místních kulturních vyžití. Na druhou stranu však mívá také motivy patriotské, že se daří obci. Ona radost je pocíťována tím spíš, čím méně je dění v obci vnímáno kladně. U mnohých občanů totiž současný stav věcí veřejných v Řevnicích vyvolává poměrně velkou nespokojenost. Důvodem může být nedostatečná místní infrastruktura, dále vleklá a zpolitizovaná kauza prodeje místní skládky, ale především celková, dlouhodobě nestabilní politická situace na městské radnici, která letos vyeskalovala až v sesazení několika místních zastupitelů. V tomto kontextu může být přítomnost kina vnímána, zvláště ukončilo-li již vícekrát svůj provoz, jako významný faktor zvyšující životní úroveň obce. Zároveň pomáhá vytvářet lepší obraz Řevnic v očích obyvatel okolních obcí, jež kino navštěvují, a přispívá tak k hrdosti řevnických na své město. To lze dobře ilustrovat slovy divačky Zuzany (35- 44 let), kterými hodnotila význam kina a dalších místních kulturních akcí:

„Řevnice jsou vnímány vždycky jako takový trošku divný místo ... jo? A já jsem si vždycky říkala, jako - a hodně lidma jakoby z okolí - že Řevnice byly vždycky takový nějaký jakoby divný ... jo. Nevím proč. Prostě vždycky tady nic nešlo. Nic, prostě všechno tady byl problém (...). A potom když je takovádle jakoby akce i třeba, jak jsou občas tadyty Řevy Řevnic⁹⁴ a tydle, nebo ty swingový odpoledne, tak vidíš, že ty lidi přijedou a že jako se začíná něco konečně! ... Že jednak jakoby to povědomí o Řevnicích je... ten názor začíná bejt trošku jinej. Teď je sem pro co jezdit, to je taky hrozně důležitý. Byť je to večer,⁹⁵ že jo, ale ... ty lidi si prostě už se s tím spojej.“

Jak tedy vidíme, místní kino spolu s dalšími méně frekventovanými, ale o to atraktivnějšími událostmi nejen obohacuje kulturně-společenský život obce, ale také zvyšuje věhlas Řevnic za jejich hranicemi. Přispívá jednak k větší kulturní autonomii

⁹³ Tamtéž, str. 42.

⁹⁴ Každoroční rockový festival pořádaný v řevnickém lesním divadle.

⁹⁵ Divačka má na mysli večerní představení v místním kině.

města, a zároveň z něj činí širokým okolím vyhledávané kulturní středisko. Jím se Řevnice stávají zejména v létě, kdy se v místním lesním divadle konají četná divadelní představení a hudební koncerty. Společně s dalšími kulturními událostmi se tak kino podílí na utváření lokální identity města a jeho obyvatel. Prostřednictvím svého kina se totiž Řevnice vymezují vůči ostatním okolním obcím, které kino nemají, ale také vůči Praze, do které již není potřeba za kinem dojíždět (tedy alespoň podle některých názorů).

Místní kino však napomáhá utvářet lokální identitu také v rovině estetické. Svým částečně prvorepublikovým, a z části „normalizačním“ vzhledem, na němž zanechal svoje stopy zub času, odpovídá lokální kino určité zakonzervované podobě Řevnic, která je obzvláště patrná v centru města - na náměstí. Jak vyplývá z mého výzkumu, v postoji některých diváků k tomuto kinu se odráží také jejich celkové hodnocení krajinného rázu obce. Místní kino v jejich očích podtrhuje „starý“ vzhled Řevnic a tím přispívá k estetické hodnotě tohoto města, tedy k tomu, že „zůstává hezky postaru“, jak řekla divačka Eva (35 – 44 let).

Ovšem hodnota „starého“ se může ukázat až v porovnání s „novým“. Řevničtí tak mohou srovnávat jednak s Prahou, kterou mají v rámci svojí každodenní zkušenosti před očima. Jak jsme viděli, Řevnice a Praha bývají, mimo jiné, srovnávány také stran kina. Praha se v tomto ohledu od Řevnic a jejich nemoderního kina liší nejvíce *supermoderním* prostředím multikin. Nicméně na kontrastu s Prahou se ukazují zejména společné rysy jednotlivých obcí mikroregionu a tedy v tomto kontextu spíše než jedinečnost Řevnic vynikají specifika mikroregionální.

Individuální řevnická specifika se tak ukazují zejména při srovnání rozdílů s okolními obcemi. Estetická hodnota „starého“ vzhledu obce vystupuje do popředí zvláště v kontrastu se sousedními a rychle se rozvíjejícími Dobřichovicemi. Tato podobně velká obec se od Řevnic výrazně odlišuje tím, že má nově postavené, moderně vyhlížející náměstí (což je dáno tím, že zde nikdy skutečné náměstí nebylo). Jeho moderní vzhled ale někteří nehodnotí příliš kladně. Důvodem nebývá apriorní antimodernistický postoj vůči současné architektuře, nýbrž jeho kritikům vadí především to, že nové stavby nejsou citlivě zasazeny do prostoru obce a že nerespektují jeho původní venkovský či maloměstský charakter. V kontextu negativních reakcí na modernizaci Dobřichovic (ale i jiných podobných obcí) tedy můžeme porozumět tomu, proč se určitá estetická zakonzervovanost Řevnic může jevit jako významné plus. To ale samozřejmě neznamená, že se takto musí jevit každému.

Místní kino však svým vzhledem nepodporuje místní identitu jenom po stránce formálně estetické. Skutečnost, že toto kino, stejně jako Řevnice, se někomu líbí „hezky postaru“ může být koneckonců pouhou z nouze ctností, tedy snahou učinit ze současné stagnace města jeho přednost. Jak se však domnívám, estetická hodnota „starého“ spočívá rovněž, nebo dokonce zejména, v jeho obsahu. Místní kino je totiž také nositelem paměti místa. Jako takové zachycuje část historie města a tím přispívá k představě jeho historické kontinuity a identity. O tom však bude více řeč až v následující části.

Řevnické kino ovšem nepomáhá utvářet pouze obecní identitu, nýbrž prostřednictvím navštěvování tohoto kina se jistou měrou definuje také širší lokální identita mikroregionálního rozměru. Místní kino totiž slouží jako kulturně-společenská instituce i pro obyvatele nejbližších okolních obcí (např. Letů, Dobřichovic či Zadní Třebaně). V jeho prostorách dochází jednak k setkávání známých z téže obce, ale zároveň se zde střetávají i známí z různých obcí. Řevnické kino je tak místními vnímáno jako „naše“ ve smyslu „nás, kteří zde žijeme“, a to jak „nás, řevnických“, tak „nás z tohoto mikroregionu“ (pochopitelně individuálně). Kino tak přispívá nejen k jisté soběstačnosti Řevnic, ale také celého mikroregionu, který je tím pádem méně závislý na Praze a získává větší hodnotu. Společně s mikroregionální identitou se pak vyskytuje též étos širšího lokálního patriotismu jakožto emocionální vazby ke zdejšímu domovskému kraji.

Ještě než se zevrubněji budu zabývat problematikou paměti kina, vraťme se k tématu, jímž jsem otevíral tuto část a kterým je „osobní“ charakter řevnického kina. Ten totiž někteří diváci spatřují nejen v rovině sociální, nýbrž také v estetice samotného prostoru kina. To vystihuje vyjádření Eli (do 24 let), podle které spočívá „osobní“ rozměr místního kina také v tom, že na plakátě ve vitrině může člověk vidět „otisk palce“. Ovšem obraz otisknutého palce si nelze představovat v jeho konkrétnosti. Slovům divačky je potřeba rozumět jako metaforickému jazyku. „Otisk palce“ tak vyjadřuje skutečnost, že v prostoru kina je patrný dotek lidské ruky, že není podle jednotné šablony jako v multikinech, ale také, že není zdaleka bezchybný. Zatímco snaha multiplexů působit pokud možno dokonalým dojmem v některých divácích vyvolává dojem „sterilního“ či „umělého“ prostředí, jemuž chybí „duše“, je to právě určitá „ne-umělost“, kterou někteří, kromě jiného, oceňují na řevnickém kině.

Příkladem toho může být občerštění tohoto kina, které je vytvořené z bývalé šatny a to očividně úsporným způsobem. Notně omšelý vzhled (nebo také „jetý“, jak říká Jaroslava) tohoto prostoru je provizorně oživen barevnými filmovými plakáty, nalepenými v řadě po stěnách. Původní pult od šatny překrývá ubrus, ze stěn se místy odlupuje barva,

rovněž některé plakáty odchlíple odstávají ode zdi apod. Tato estetická „ne-umělost“ však podle některých diváků přispívá k tomu, že má řevnické kino svou nezaměnitelnou atmosféru, svou „duši“. Ovšem fakt, že diváci kino takto vnímají, je dán také tím, že vědí o jeho nesnadné situaci a že za každým křivě nalepeným plakátem spatřují snahu udržet místní kino při životě, zatímco za efektně zarámovanými plakáty v multiplexech vidí akorát honbu za co nejvyšším ziskem. Ovšem ona estetická „ne-umělost“ (resp. zvláště některé její atributy) může samozřejmě někoho odrazovat a vést jej k preferenci multikin. O tom však více až v další části.

3.3 Paměť kina a nostalgie

Zatímco motiv lokálního patriotismu se ve vztahu k řevnickému kinu vyskytuje napříč širokým věkovým spektrem, bývá pro „starší“⁹⁶ diváky, oproti mladším, návštěva tohoto kina spojena navíc s nostalgií. Staré řevnické kino pro ně představuje místo, kde se zastavil čas a kde je možné přenést se zpět do dřívějších dob, v nichž, jak mnozí tvrdí, byla návštěva kina svátečnější událostí a film v kině vzbuzoval fascinaci daleko více, než je tomu dnes. To dokládají například slova Jindřicha (45 – 54 let): „My jsme byli fascinovaný kinem už se ženou od mládí (...) dřív to pro nás, já nevím no ... dřív to pro nás bylo ... takovej nějaký možná mě to fascinovalo ještě daleko víc než teď, než tu mládež teď, protože ... pro nás to byl takovej určitě útěk, asi jestli jsem byl víc sentimentální nebo nevím, co jsem, ale pro nás to byl takovej útěk z reality a ještě jsme si toho vážili daleko víc než ... podle mě než současná generace jo? A nevím no ... teď už to možná trochu mizí, ale pro mě, pro mě je tam urči ... vobrovská dávka nostalgie. (...) I když ta nostalgie díky těm právě těm novějším typům ... promítání a kin ... trochu už vyprchává. A díky tomu, že pro nás to bylo ... pro nás to byl jednoznačně útěk, pro mojí generaci, útěk úplně z reality - jednoznačně, když byl dobrý film. Teď kliknete, koupíte si letenku a jste ... jste druhý den někde na druhém konci světa jo, a to fakt nebylo. (...) ačkoliv se nám vůbec nic nedělo, vůbec mně se nic nedělo (...) tak prostě ta doba byla pro mladýho člověka naprosto

⁹⁶ Stále mám na mysli ty, kteří žili ve světě bez multikin déle než jenom v dětství - tedy nikoliv pouze lidi pokročilého věku.

ubíjející - to není žádný klišé - prostě hnusná, ubíjející, nemohli jsme se nikam podívat a já to aspoň vnímal hrozně.“

Zásadní úlohu ve vyvolání dojmu přenesení se do minulosti hraje estetická stránka kina. Nejedná se ovšem pouze o rovinu vizuální, ale také hmatovou a zvláště pak čichovou. Jedním z nejvýznamnějších pojítek se starými časy jsou, kromě architektury, původní dřevěné sedačky se studeným koženkovým čalouněním karmínové barvy, které dříve bývaly běžnou výbavou kin a které tak mohou vyvolávat vzpomínky na minulost i u těch návštěvníků, kteří své mládí prožili jinde než v Řevnicích. To ukazuje například vyjádření divačky Lenky (45 – 54 let): „Úplně to evokuje to dětství, akorát tam netopíte v těch kamnech, což já si pamatuju z Kino Kačerov⁹⁷.“

Společným rysem starých kin je podle mnoha diváků také jejich osobitý, lety usazený pach, který navozuje celkovou starobylou atmosféru místa a přispívá tak k přenesení se zpět v čase. Pach starého kina bývá jedním z hlavních atributů spojovaných s celkovým vztahem dotyčného k tomuto kinu (ať kladným či záporným). Důvodem je patrně skutečnost, že vůně určitého místa udává jednotný smyslový tón naší zkušenosti v něm a zároveň tónu naší zkušenosti poskytuje emocionální zabarvení. Základní charakteristikou našeho čichu je totiž jeho výrazná vazba na naši afektivitu.⁹⁸ Čich „vytváří silné pouto mezi jedincem a prostředím,“⁹⁹ čímž významně napomáhá našemu zakořenění do světa.¹⁰⁰

Specifická vůně kina se tak z velké části podílí na jeho osobitosti, což je dáno i tím, že čich na rozdíl od abstraktnějších smyslů, jakými jsou zrak a sluch, je vždy spjat s konkrétním místem. Aby mohl člověk zakusit neopakovatelnou atmosféru starého kina v její plnosti, musí takové kino navštívit a nechat tam na sebe doslova dýchnout genia loci. Ačkoliv ducha starého kina lze do jisté míry evokovat slovně či obrazově, bez osobní čichové zkušenosti se z něj mnohé vytrácí. „Na rozdíl od barev a zvuků zřejmě nemáme v hlavě určitý soubor naučených vůní, tedy jakýsi slovník naší čichové zkušenosti. Neexistuje žádný skutečný čichový ekvivalent kina (...).“¹⁰¹

Pach starého kina můžeme rovněž zařadit pod kategorii estetiky „ne-umělosti“. Ovšem samozřejmě se nejedná o aspekt vylíčený v předešlé části, tedy o „ne-umělost“ coby určitou řemeslnou primitivnost, nýbrž jde o „ne-umělost“ ve smyslu autenticity

⁹⁷ Někdejší kino v Praze 4.

⁹⁸ Paul Rodaway, *Sensuous Geography: body, sense and place*, str. 64.

⁹⁹ Tamtéž, str. 67.

¹⁰⁰ Srovnej: Patočkovu pojetí instinktivně-afektivního pohybu, in: Jan Patočka, *Tělo, společenství, jazyk, svět*, XVII. kapitola.

¹⁰¹ Paul Rodaway, *Sensuous Geography: body, sense and place*, str. 72.

věkem uzrálého prostředí. V tomto kontextu se pak multikino může jevit jako „umělé“ či „sterilní“ prostředí, které je „bez chuti a bez zápachu“ (jak praví české rčení), případně které je cítit pouze uměle vytvořenou vůni pražené kukuřice. Umělost vůně popcornu však spočívá rovněž, nebo dokonce především, v tom, že je spojena s uměle zavedeným zvykem konzumace popcornu v kině, který u nás neměl tradici.

V případě řevnického kina k dojmu nesterilnosti, a tedy „ne-umělosti“ přispívá intenzivní odér záchodových odpadů, který umocňuje dojem nemodernosti tohoto prostředí. Ideálním prostředím moderního západního člověka je totiž prostředí bez jakéhokoliv zápachu¹⁰², či alespoň s pachy umělými, překrývajícími pachy autentické.¹⁰³ Proto někteří místní obyvatelé mohou upřednostňovat multikina s moderně vyhlížejícími a uměle provoněnými toaletami. Ačkoliv ani příznivcům řevnického kina se zápach toalet příliš nezamlouvá, jsou vůči němu shovívavější zřejmě také proto, že mají toto kino rádi pro jeho nemodernost, s níž zápach není v takovém rozporu.

K dalším atributům řevnického kina, které bývají zmiňovány v souvislosti s návratem do mládí, jsou vstupenky. Zatímco v jiných kinech dnes obvykle tiskne vstupenky přímo na místě počítač, v řevnickém kině se prodávají původní (a stále vyráběné) lístky s předtištěnými políčky na ruční vyplnění jednotlivých údajů (datum, čas, místo v sále). Návštěva řevnického kina tak připomíná zmiňovaný film *Poslední akční hrdina*, akorát s tím rozdílem, že zakoupená vstupenka diváky nepřenáší do děje filmu, ale do starých časů.¹⁰⁴

Připomínkou mládí však mohou být i ty atributy kina, jež dříve nebývaly spojené s návštěvou kina, avšak které dotyčný zná z minulosti. Kupříkladu podle vyjádření Jindřicha dotváří dojem návratu do jeho mladých let z „třiceti procent“ chuť limonády Kofola, kterou zná „od dětství“.

Jak tedy vidíme, význam řevnického kina spočívá také v tom, že je místem paměti. Jako takové zpřítomňuje lidem jejich minulost a to nejen čistě osobní, nýbrž také kolektivní. Vzpomínky, jež kino vyvolává, totiž v sobě nesou do značné míry společnou zkušenost těch, kteří žili v určité době na stejném místě. Řevnické kino je tak nositelem lokální paměti a tedy i části řevnické minulosti. Společné vzpomínky místních obyvatel, vážící se k tomuto kinu, se však neomezují jenom na prostor kina, ale jsou propleteny i

¹⁰² Yi-Fu Tuan, *Topophilia, A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, str. 9.

¹⁰³ Paul Rodaway, *Sensuous Geography: body, sense and place*, str. 76.

¹⁰⁴ To ovšem neznamená, že by návštěva starého kina byla výletem do zašlých časů pouze pro ty, kteří tuto dobu pamatují (byť pro ně je zde minulost přítomna mnohem živější). Jak dále ukážu, může návštěva kina diváka přenášet i do minulosti pouze představované.

s dalšími vzpomínkami na život obce. „Starší“ diváci si tak například vybavují, kde bydleli dřívější zaměstnanci kina, s nimiž se znali osobně, nebo kdo z místních se podílel na rekonstruované podobě kina apod.

Ovšem řevnické kino je zároveň nositelem paměti kulturní. Pojí se nejen s lokální historií, ale nese v sobě široce sdílenou zkušenost z určitého období v daném kulturním prostředí. To souvisí především s faktem, že si toto kino ponechává rysy dřívějších kin. Avšak kromě materiality kina může dřívější zkušenost z kina evokovat také jeho podobná sociální funkce. Například divačka Zuzana (35 – 44 let) připodobňuje řevnické kino k někdejšímu filmovému klubu v Olomouci a to nejenom pro jejich vzájemnou fyzickou podobnost, ale také kvůli přítomnosti určité neanonymní divácké komunity, byť tehdy šlo o komunitu klubovou a zde se jedná o pospolitost místních obyvatel. V podobném duchu přenáší divačka Eva (35 – 44 let) svou zkušenost ze zaniklého pražského filmového klubu v Klimentské ulici na zkušenost s diváky, jež chodí na klubové filmy do řevnického kina a kteří jsou podle ní „podobně naladěni“ jako tehdejší klubová komunita.

Na základě mého předešlého výkladu lze říci, že řevnické kino odpovídá Augého konceptu *antropologického místa*.¹⁰⁵ Jak totiž Augé tvrdí, obyvatelé antropologického místa v jistém smyslu nevytvářejí historii, ale žijí v ní. Udržují historii, která již pominula, neboť svět se změnil. Jsou tak diváky sebe samých.¹⁰⁶ Tato teze se samozřejmě vztahuje především na „starší“ diváky, kteří se v řevnickém kině vracejí na základě svých vzpomínek zpět do zmizelého světa, v němž nebyly multiplexy. „Nebyly takový vymoženosti jako ty popcorny“ a bylo „všecko jednodušší takový,“ jak vzpomíná na tehdejší chození do kina divačka Jaroslava (55 – 69 let). Jiní diváci si zase vybavují dlouhé fronty na lístky, které dnes již téměř vymizely, anebo tehdejší menší dostupnost západních filmů. Ovšem nejde o to, že by se svět změnil jenom stran chození do kina, tj. že by v něm přibyla akorát multikina s americkými filmy a jinak zůstal stejný jako dříve. Naopak, svět se proměnil celý. Multikina jsou pouze jedním z představitelů současného světa: rychlejšího, méně osobního a obtížněji uchopitelného.¹⁰⁷ Právě tato skutečnost vytváří do značné míry kouzlo řevnického kina či jiných podobných kin.

¹⁰⁵ Tento koncept uplatňuje u malých kin obecně již Michalina Lubaszewska ve zmiňovaném esejí *Małe kino jako miejsce antropologiczne i mityczne: Literackie i filmowe przedstawienia małego kina jako świadectwa antropologiczne*.

¹⁰⁶ Marc Augé, *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, 1995, 1. vydání, str. 54.

¹⁰⁷ Viz: např. Marc Augé, *Antropologie současných světů*, Atlantis, Brno, 1999, 1. vydání.

Ačkoliv v dřívějších dobách byla návštěva kina výjimečnější událostí než dnes, přeci jen byla běžnou a poměrně profánní záležitostí, jak vyplývá z rozhovorů i s lidmi pokročilejšího věku. Zakoušení kouzla starého kina si tedy nelze představovat jako mechanický proces, během něhož se divákovi v prostoru kina vybaví, jaké kouzlo mělo pro něj kino kdysi. Jak totiž říká Jancovich, „(v)zpomínky jsou (...) vždy rekonstrukcemi, které vypovídají nejen o minulosti, ale stejně tak i o vnímání současnosti. (...) (T)o je zdrojem jejich hodnoty a významu – nevypovídají pouze o minulosti, nýbrž také minulost využívají ke komentování přítomnosti.“¹⁰⁸ Kouzlo starého kina tedy souvisí především se změnou společenského kontextu. Stará kina tak představují jakési ostrůvky zašlých časů, což ale neznamena, že by se v nich čas musel zastavit úplně. Avšak oproti dnešní době, pro niž je charakteristická zkušenost zrychlení dějin, zde čas plyne mnohem pozvolněji.

Ovšem řevnické kino představuje místo paměti i pro mladší diváky. Místní kino v nich jednak může vyvolávat vzpomínky z dětství, pakliže je tedy navštěvovali. Například Jan (25 – 34 let), který prý chodil do tohoto kina přibližně až do svých deseti let, než bylo na dlouho uzavřeno, si po jeho znovuotevření šel do něj „zavzpomínat na mládí“. Vzhledem ke svému tehdejšímu věku si však dřívější návštěvu kina nevybavuje v širších společenských souvislostech jako „starší“ diváci (např. Jindřich v úvodu této části), ale z perspektivy dítěte, jak dokládají i dvě vzpomínky na místní kino, jež mu výrazněji utkvěly v paměti: „Když jsem tam, řeknu, byl naposled jako malej, tak mi to připadalo takový velký, a když jsem tam šel, když to znovu otevřeli, tak jsem ... tak mi to připadalo takový malý.“ „Vono to bylo takový ... řeknu, kulturní centrum, v nějakým takovým ... přeneseným slova smyslu, protože tam byly i takový ty besídky, víš jak? Vánoční jako besídky tam byly jako vod základky, takže ne vždycky, ne vždycky tam bylo jako kino. Ale když jsme tam chodili, vím, že tam byl takovej - jak se to jmenovalo? – dětskej filmovej festival.“

Místní kino však může být pro mladé lidi také nositelem abstraktní kulturní paměti a to v závislosti na dotyčného historickém povědomí o daném kulturním prostředí. I mladý člověk tak může mít v tomto kině pocit, že na něj kupříkladu dýchá duch první republiky – jak uvedl jeden můj známý, který obdivoval prostorovou velkorysost sálu osazeného balkonem, která je, dle jeho slov, na malé Řevnice až ohromující a lze z ní tak usuzovat na tehdejší popularitu místního kina, ale i celé kinematografie. Ovšem podobné pocity samozřejmě mohou mít i „starší“ diváci, kteří toto období rovněž nezažili - jako například

¹⁰⁸

Mark Jancovich, Kulturní geografie filmové konzumpce, str. 28.

divačka Eva (35 – 44 let), podle níž je duch první republiky v kině přítomen „trochu i čichově“. Jak tedy vidíme, vnímání kina mohou formovat jak vzpomínky osobní, tak vzpomínky či vědění společensky reprodukované. V jakém poměru jsou tyto složky u toho kterého člověka zastoupeny, je pak pochopitelně odvislé od jeho individuální biografie.

Vraťme se však ke konceptu *antropologického místa*. Ačkoliv jsem ukázal, že tento koncept odpovídá řevnickému kinu v případě „starších“ diváků, kteří v něm na základě osobních vzpomínek „žijí“ starý svět, je toto kino *antropologickým místem* i pro diváky mladší. Jedním ze základních rysů *antropologického místa* je totiž skutečnost, že symbolizuje vztah jeho obyvatel k jejich dějinám.¹⁰⁹ Tím se rozumí i dějiny společensky prostředkované, tedy nejenom prožité, ale také naučené (byť i vzpomínání je do jisté míry společensky formované).

Řevnické kino odpovídá i ostatním charakteristikám *antropologického místa*, jak ukazuje následující Augého definice, kterou uvádím pro její přehlednost celou: *Antropologické místo* je „identické (ve smyslu, že jistý počet jedinců se zde může identifikovat a definovat se s jeho pomocí), vztahové (ve smyslu, že ti, kdo tu žijí, zde mohou znovunalézat různé stopy toho, co se tu dalo dříve, znaky původu a souvislosti). Tak je místo (*rozumí se: antropologické*) symbolické v trojím smyslu (ve smyslu, v němž symbol vytváří vztah komplementarity mezi dvěma bytostmi nebo dvěma skutečnostmi): symbolizuje vztah každého z držitelů k sobě samému, k jiným držitelům a k jejich dějinám.“¹¹⁰ *Antropologické místo* je prostor, mající v očích svých uživatelů svou specifickou identitu, svou historii a jež má schopnost vytvářet vztahy mezi jeho uživateli.

Co se týče multiplexů, ty naopak představují to, co Augé nazývá *ne-místem*.¹¹¹ *Ne-místo* je přesným opakem *místa antropologického* a tedy se jedná o prostor, „kde nejsou symbolizovány ani identita, ani vztah, ani dějiny“¹¹² *Ne-místa* jsou unifikované a neosobní prostory jako například letiště, velká nákupní centra nebo zábavní parky, tedy „prostory, v nichž vedle sebe existujeme nebo bydlíme, ale nežijeme spolu, kde statut spotřebitele nebo osamělého pasažéra prochází smluvním vztahem se společností.“¹¹³ Tyto prostory mohou působit díky své unifikovanosti oproti zcela cizímu prostředí příjemně, avšak

¹⁰⁹ Marc Augé, *Antropologie současných světů*, str. 109.

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ Jako *ne-místo* je multikino označeno i v těchto pracích:

Michalina Lubaszewska, *Małe kino jako miejsce antropologiczne i mityczne: Literackie i filmowe przedstawienia małego kina jako świadectwa antropologiczne*,

Mark Jancovich, Lucy Faire, *The best place to see a film: The blockbuster, the multiplex and the context of consumption*.

¹¹² Marc Augé, *Antropologie současných světů*, str. 109.

¹¹³ Tamtéž, str. 110.

nepřejí vzniku hlubších osobních vazeb. Proto Augé tvrdí, že jsou to prostory ireálné, stojící v protikladu ke konkrétnosti místa.¹¹⁴

Rozmnožení *ne-míst* spolu se vztahy ke světu, které vzbuzují, je charakteristické pro současný stav světa, který Augé nazývá stavem *nadmodernity* (resp. *supermodernity*). Jak říká, „nadmodernita odpovídá zrychlení historie, zmenšení prostoru a individualizaci vztahů, které rozvracejí kumulativní procesy moderny.“¹¹⁵ Zatímco moderní město devatenáctého století nebránilo prostorové blízkosti a vzniku osobních vztahů¹¹⁶, je pro dnešní svět příznačné uvolnění lokálních vazeb a vyvazování z místa. Tento trend reflektují i někteří moji respondenti, když se vymezují vůči těm, jež v Řevnicích pouze „přespávají“. Jak jsme viděli, upřednostnění místního kina před multiplexy pak představuje jeden z významných způsobů, jak místní vazby upevnit.

Nicméně je třeba upozornit, že ačkoliv příznivci řevnického kina vnímají lokální vázanost „svého“ kina kladně, nepojí se kategorie *antropologického místa* automaticky jenom s pozitivními vlastnostmi. A stejně tak prostor, který odpovídá definici *ne-místa*, není apriori negativním. Jak vysvětluje Augé, „(v)e městě vždy byla, a v nejlepším případě často, ne-místa: mohla se zde utvrdit individuální svoboda (chodce), skryta před všemi efekty identifikace, k nimž vedou příliš velká blízkost, někdy až k zadušení, spolčení nebo krutosti sousedství místa (*rozuměj: antropologického*) ve své nejhorší formě. Ale svoboda ne-místa může zacházet až k šílenství samoty, stejně jako smysl místa může vést k diktatuře předsudků, k přeplněnosti smyslem, jež sama vytváří své formy šílenství.“¹¹⁷

Avšak musím ještě podotknout, že kategorie *antropologického místa* a *ne-místa* se vztahují „na přesný empirický prostor nebo na představu, kterou o tomto prostoru mají ti, kdo se v něm vyskytují“,“¹¹⁸ To znamená, že prostor, který je pro jedny *místem*, může být pro druhé *ne-místem* a naopak. Skutečnost, že multikina mají v očích příznivců řevnického kina i některých diváků těchto kin (Anny i Jana) statut *ne-místa*, neznamená, že je takto vnímají všichni diváci. Jak ukazuje Mark Jancovich na příkladu svého výzkumu v Nottinghamu, „přinejmenším pro uživatele multiplexů zde existují jasné distinkce, ať už z hlediska atmosféry, klientely či jiného kritéria.“¹¹⁹ Jeho výzkum rovněž naznačuje, že ne každé multikino musí být bez vztahu k danému místu. Jancovich uvádí příklad

¹¹⁴ Tamtéž, str. 114.

¹¹⁵ Tamtéž, str. 110.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Tamtéž, str. 121.

¹¹⁸ Tamtéž, str. 109.

¹¹⁹ Mark Jancovich, in: Pavel Skopal, Petr Sczepnik, Města kina a diváci, O dějinách recepcí, lokálním výzkumu a multikinech, str. 155.

nottinghamského multiplexu, který „systematicky věnuje několik svých projekčních sálů bollywoodské produkci, na což se explicitně poukazuje jako na projev dobrého vztahu k lokalitě, kde se kino nachází, konkrétně k Indům žijícím v Nottinghamu.“¹²⁰ Je tedy docela dobře možné, že i v českém prostředí jsou vztahy k multiplexům pestřejší.



Jak jsme tedy viděli, má řevnické kino pro mnohé místní obyvatele, ale i pro návštěvníky odjinud poměrně velký význam, který zdaleka nespočívá jenom v jeho časové a finanční dostupnosti. Přesto je otázkou, zda jeho význam a popularita nebudou s nástupem nových generací diváků a v souvislosti s trendem uvolňování lokálních vazeb spíše slábnout a to až pod hranici ekonomické udržitelnosti kina. Ostatně jak jsem se již zmínil v úvodu, i nyní je jeho chod závislý na dobré vůli vlastníka a nadšení provozovatelů.

Ovšem stejně tak není jisté, zda ve vzdálenější budoucnosti vydrží kulturní instituce kina obecně. Jak sice ukazuje Kevin Corbett¹²¹, kinematografický průmysl až doposud všechny hrozby překonával tím, že šel vstříc dobovým trendům (např. autokina v USA v 60. letech anebo současné mutliplexy v nákupních centrech), avšak nikde není zaručeno, že dokáže vzdorovat i náporu hrozeb následujících. Těmi by mohly být zejména nová média a nové technologie filmové reprodukce, jež umožní mít doma své vlastní kino a například přes satelit si zakoupit film v den jeho premiéry. Ačkoliv to zní jako science fiction, i dnes si již mnozí mladí lidé raději filmy stahují z internetu a sledují je v soukromí svého domova, než aby na ně šli do kina. Ostatně představují-li multikina ve srovnání s klasickými kiny pro mnohé nevyhnutelný civilizační pokrok (jako pro divačku Annu), co potom brání, aby další fázi onoho představovaného, a proto možná opravdu probíhajícího, pokroku bylo domácí kino? Zvláště pak, když už i v dnešní době připomíná sledování filmu v kině, tj. multikině, spíše sledování televize v pohodlí a soukromí domova. Co dělá kino kinem a co ho odlišuje od kina domácího, když se z něj do značné míry vytratil sociální aspekt? Že se rozdíl mezi kinem a televizí poněkud stírá, ukazuje i současná snaha multikin přilákat diváky za pomoci trojrozměrných projekcí. Nicméně i technické inovace zřejmě mají určité meze, a to ať už fyzické či ekonomické. Pokud by se však kino mělo

¹²⁰ Tamtéž, str. 156.

¹²¹ Kevin J. Corbett, *The Big Picture: Theatrical Moviegoing, Digital Television, and Beyond the Substitution Effect*.

jednou stát marginální záležitostí anebo by se dokonce mělo zcela vytratit, zřejmě by k tomu došlo až ve vzdálenější budoucnosti. Sice příliš nevěřím, že k tomu dojde, resp. spíše si to nedovedu ze současné pozice představit, ale kdo ví?

Avšak co se týče instituce lokálního malého kina, jsou její vyhlídky daleko méně optimistické. Mnohá malá kina by totiž mohla do několika let ukončit svůj provoz v důsledku plánované digitalizace filmového průmyslu. Trend snižování stavů klasických kin, který byl započat porevolučním odlivem diváků a na němž se později podílel nástup multikin, by tak mohla digitalizace výrazně urychlit. Existovala-li dosud alespoň někde reálná šance malé kino opět zprovoznit (jako právě v Řevnicích), pak přechod z klasických filmů na digitální nosiče znamená značné zmenšení této šance. Důvodem jsou několikamilionové náklady na vybavení kina digitálním projekčním zařízením, což zejména pro malá kina, která nedotuje město, představuje značný problém (do této skupiny patří i řevnické kino). Přitom právě digitalizace by mohla oslabit současné monopolní postavení multiplexů. Jelikož výrobní náklady digitálních nosičů činí zlomek ceny filmové kopie, bude možné zhotovit tolik kopií, aby i malá kina mohla uvádět filmy dříve a tím přilákat více diváků. Moje řevnická zkušenost totiž ukazuje, že pokud malé kino hraje filmy krátce po premiéře (což se v Řevnicích stává jen výjimečně), přijde výrazně více diváku, než když jsou filmy uváděny se zpožděním.

Abychom s přáteli, s nimiž provozujeme řevnické kino, předešli zřejmě nenávratnému uzavření tohoto kina, rozhodli jsme se, kromě jiného, oslovit po vzoru pražského kina Světozor diváky s nabídkou možnosti tzv. „adopce“ sedaček. Jedná se o podporu kina formou finančního daru. V našem pojetí si divák může za několik set korun symbolicky „zakoupit“ na jeden rok kino-sedačku, což ovšem neznamená, že by pak neplatil vstupné. Jedinou „výhodou“, kterou adopce skýtá, je uveřejnění jména dárce v prostorách kina a na webových stránkách kina.

Tuto nabídku spolu s informacemi o digitalizaci a nejisté budoucnosti místního kina jsme rozeslali asi sto padesáti divákům, kteří dříve požádali o zasílání programu kina do svojí e-mailové schránky. Nazpět nám přišlo přes šedesát kladných odpovědí, v nichž někteří diváci žádali také o sedačky pro své nejbližší a někteří nabízeli i vyšší částku. Nezřídka se pak diváci v těchto e-mailech vyznávali ze svého vztahu k místnímu kinu, ale i k malým kinům obecně. Proto bych na závěr chtěl uvést některá jejich slova jako živoucí doklad toho, jakou hodnotu může mít malé kino pro *svoje* diváky. Při jejich čtení je důležité si uvědomit, že ačkoliv jimi diváci odpovídají na prosbu konkrétních lidí provozujících kino, je to ve skutečnosti právě místní kino, které, lévinasovsky řečeno, volá

svoje diváky k *odpovědnosti* - k odpovědnosti nejen za kino samé, ale také za jejich domov, místní společenství a jejich tradice. Nyní však již dejme slovo samotným divákům:

„Velice rád přispěji na podporu zachování řevnického kina, které mi svou nezaměnitelnou atmosférou (a dobrým programem) přirostlo k srdci.“

„I já bych ráda projevila zájem o adopci sedačky, myslím, že je to skvělý nápad. V Řevnicích žiji od narození a kino jsem navštěvovala už jako malá holka a navštěvuji ho pořád a ráda. Zrovna dnes se chystám na film Hlídač č.47, jsem velice ráda, že ho mohu vidět zrovna v řevnickém kině.“

„Nepřeji si, aby kina starého typu zcela vymizela a místo nich byly jen multiplexy sice s vysokou kvalitou zvuku a obrazu, pohodlnými sedačkami a já nevím čím ještě, ale zároveň plné popcornu a Pepsi Coly, které návštěvníci konzumují hlasitě při nejneuvěřitelnějších záběrech (stále ještě živá vzpomínka na chroustání při vypjatých záběrech u Umučení Krista), vysokými cenami a "odlidštěním" celé kulturní akce.“

„Kino do Řevnic patří, pěkně staré, krásné a voňavé, jako je teď. Žádný surround, žádný popcorn ani měkké sedačky sterilních multikin, nic neříkajících továren na zábavu. Musí si zachovat svou atmosféru i pestrou nabídku filmů, kterou sestavujete z mainstreamových pokladních trháků po skvělé klubové filmy.“

„Určitě chceme podpořit kulturu v Řevnicích. A tu řevnické kino rozhodně zajišťuje. Byla by škoda, kdyby mělo zaniknout. Je to zároveň i kus historie (...). Osobně nemám ráda prostředí multikin, jsou příliš neosobní a neskutečně hlučně ozvučená. A také drahá.“

„V létě jsem se opět přistěhovala do Řevnice a kino začala opět pravidelně navštěvovat (jako v dětství). Nebudu zdržovat zdlouhavým vyprávěním. Zkrátka už dlouho přemýšlím, jak bych mohla být nápomocná, ať už já sama (nějakou prací :-)) nebo nějakým sponzorským darem jako živnostník, ku prospěchu kina. (...) Moc vám fandím a doufám, že kino bude fungovat přes všechny nesnáze.“

Závěr

Na předcházejících stránkách jsem ukázal, jaké významy může mít lokální kino na malém městě, přičemž jsem se snažil s použitím fenomenologického přístupu osvětlit, jak tyto významy funduje stránka materiální a sociální.

Jak z mého výzkumu vyplynulo, v současné době se ve vnímání kin projevuje silná významová polarita malé kino versus multikino. Malá kina jsou symbolem tzv. „popcorn-free culture“ a jako taková jsou vnímána jako protipól „popcornové kultury“ multiplexů a to v rovině estetické, morální, etické atd. V rámci této polarity může být malé kino hodnoceno pozitivně – jako místo mající svou identitu, historii či *genia loci*, ale také negativně – jako nemoderní prostor odsouzený civilizačním pokrokem k zániku. Multikina pak v rámci těchto protikladných postojů mohou pro jedny představovat modernost či technický pokrok, pro druhé naopak kulturní úpadek, konzumnost apod.

Ačkoliv ona významová polarita malé kino versus multiplex prochází napříč širokým věkovým spektrem diváků, různí se vnímání těchto kin v některých ohledech v závislosti na věku. Zatímco pro starší lidi představuje návštěva multiplexu výraznou diskontinuitu žité zkušenosti, jsou pro mladé lidi multikina mnohem samozřejmější. Proto pokud se vůči nim vymezují, činí tak do značné míry na základě důvodů ideových.

Neméně podstatnou roli ve vnímání jednotlivých kin hraje také jejich poloha. V případě řevnického kina je jeho odlišnost od multiplexů umocněna lokálním zakotvením kina a jeho diváků. Tamní kino je místem setkávání místních obyvatel, podporující jejich příslušnost k místu. Tento aspekt je přitom hodnocen jak diváky staršími, tak mladšími, byť patrně s určitými nuancemi dle míry jejich místního zakořenění. Místní kino zároveň podporuje autonomii města a pomáhá tak formovat jeho lokální identitu.

Staré řevnické kino je ale také místem paměti, a to jak paměti lokální, tak kulturní. Jako takové nejen spoluutváří lokální identitu města, ale také představuje, stejně jako jiná podobná kina, ostrůvek zašlých časů, kam je možné se na chvíli schovat před hektickou současností.

V průběhu práce jsem narazil také na několik otázek, na něž jsem však vzhledem k rozsahu mého výzkumu nebyl schopen dát odpověď. Šlo jednak o otázku, zda zbývající pražská kina lokálního charakteru plní podobnou *integrační společenskou funkci* jako řevnické kino. Dále jsem narazil na otázku, zda tělesná svoboda není v ireálném prostředí multikin v jistém smyslu pouze virtuální. A jako samostatné a dosud neprobádané téma se

ukázal být vztah pravidelných diváků multiplexů k těmto kinům. I tyto otázky mohou být námětem pro další výzkumné práce, jež by mohly napomoci zmapovat antropologicky dosud neprobádané prostředí českých kin. Pevně věřím, že v tomto směru bude přínosem také moje práce.

Seznam použité literatury

- **Augé, Marc**, Antropologie současných světů, Atlantis, Brno, 1999, 1.vydání
- **Augé, Marc**, Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity, Verso, 1995, 1. vydání
- **Barthes, Roland**, Leaving the Movie Theater, in: Roland Barthes, The Rustle of Language, University of California Press, 1989, 1. vydání
- **Burke, Peter**, Lidová kultura v raně novověké Evropě, Argo, Praha, 2005, 1. vydání
- **Berger, Peter L., Luckmann, Thomas**, Sociální konstrukce reality, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 1999, 1. vydání
- **Corbett, Kevin J.**, The Big Picture:Theatrical Moviegoing, Digital Television, and Beyond the Substitution Effect, in: Cinema Journal, Vol. 40. No. 2, 2001
- **Česálková, Lucie**, Kino na vícero použití, Koncepce a reflexe kinokaváren jako tzv. kombinovaného typu provozu, Iluminace, ročník 19, č.1 / 2007, Národní filmový archiv, Praha
- **Davidson, Joyce, Milligan, Christine**, Embodying Emotion Sensing Space:Introducing emotional geographies, in: Social & Cultural Geography, Vol. 5, No. 4, December 2004
- **Danielis, Aleš**, Česká filmová distribuce po roce 1989, in: Iluminace, ročník 19, č.1 / 2001, Národní filmový archiv, Praha
- **Duncan, James S., Duncan, Nancy G.**, Sense of Place as a Positional Good, Locating Bedford in space and time, in: Paul C. Adams, Steven Hoelscher, Karen E. Till, Textures of Place: Exploring Humanist Geographies, University of Minnesota Press, 2001
- **Geertz, Clifford**, Interpretace kultur, Sociologické nakladatelství, Praha 2000, 1.vydání
- **Hanzlík, Jan, Čada, Karel**, Technické vymoženosti, americké trháky a nezbytný popcorn - Konstrukce kulturní zkušenosti z multikina v českém denním tisku, in: Iluminace, ročník 19, č.1 / 2007, Národní filmový archiv, Praha
- **Jancovich, Mark, Faire, Lucy**, The best place to see a film: The blockbuster, the multiplex and the context of consumption, in: Julia Stringer, Movie Blockbusters, Routledge, 2003, 1. vydání
- **Jancovich, Mark**, Kulturní geografie filmové konzumpce, in: Iluminace, ročník 20, č.1 / 2008, Národní filmový archiv, Praha

- **Jancovich, Mark**, in: Pavel Skopal, Petr Szczepnik, Města kina a diváci, O dějinách recepcí, lokálním výzkumu a multikinech, Rozhovor s Markem Jancovichem, in: Illuminace, ročník 20, č.1 / 2008, Národní filmový archiv, Praha
- **Kuhn, Annette**, Everyday Magic, Cinema and Cultural Memory, I.B.Tauris, 2002, 1.vydání
- **Kuhn, Thomas S.**, Struktura vědeckých revolucí, OIKOYMENH, Praha 1997, 1. vydání
- **Laurier, Eric**, How Breakfast Happens in the Café, in Time Society, 2008, 17
- **Lubaszewska, Michalina**, Małe kino jako miejsce antropologiczne i mityczne: Literackie i filmowe przedstawienia małego kina jako świadectwa antropologiczne, in Konteksty, č. 2, Varšava 2008
- **Marling, Karal Ann**, Fantasies in Dark Places, in: Paul C. Adams, Steven Hoelsher, Karen E. Till, Textures of Place: Exploring Humanist Geographies, University of Minnesota Press, 2001
- **Meers, Philippe, Biltereyst, Daniël, Lies Van de Vijver**, Lived Experience of the „Enlightened City“ (1925-1975), A Large Scale Oral History Project on Cinema-going in Flanders (Belgium), in: Illuminace, ročník 20, č.1 / 2008, Národní filmový archiv, Praha
- **Patočka, Jan**, Tělo, společenství, jazyk, svět, ISE, edice OIKOYMENH, Praha 1995, 1. vydání
- **Patočka, Jan**, Přirozený svět jako filozofický problém, Československý spisovatel, Praha 1970, 2. rozšířené vydání
- **Pišťora, Ladislav**, Filmoví fanoušci a statistika, in: Statistika, č.1 / 2005, Český statistický úřad, Praha
- **Rodaway, Paul**, Sensuous Geography: body, sense and place, Routledge, 1994, 1.vydání
- **Tuan, Yi-Fu**, Topophilia, A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values, Columbia University Press, 1990, 2.vydání
- **Seamon, David**, Body-subject, Times-space Routines and Place-ballets, in: Anne Buttimer, David Seamon, The Human Experience of Space and Place, Taylor & Francis, 1980, 1. vydání

Internetové zdroje

- **Geraghty, Christine**, Cinema as a Social Space: Understanding Cinema-going in Britain, 1947-63

http://www.sarai.net/research/media-city/resouces/film-city-essays/christine_geraghty.pdf
(3.6.2009)

• **Huuggett, Nancy**, A Cultural History of Cinema-going in the Illawarra (1900-1950), disertační práce z University of Wollongong, Faculty of Arts, Communication and Cultural Studies, 2002 (3.6.2009)

<http://www.library.uow.edu.au/adt-NWU/uploads/approved/adt-NWU20050317.111523/public/02Whole.pdf> (3.6.2009)

• <http://www.csfd.cz/film/8995-bio-raj-nuovo-cinema-paradiso/> (3.6.2009)

• <http://www.ufd.cz> (3.6.2009)

Obrázová příloha



Obr.1: Budova řevnické sokolovny. V pravé části budovy se nachází kino.



Obr.2: Staré nástěnky před sokolovnou. Vlevo nástěnka s programem kina.



Obr.3:
Přístup



Obr.4: Pohled do předsálí kina od vchodových dveří.
V popředí stojí právě přivezené přepravky s filmy.
Zleva: Dveře od toalet, pokladna, vitríny s plakáty.
Zprava: Vchod na balkon, občerstvení, dva vstupy do sálu.



Obr.5: Občerstvení vytvořené z bývalé šatny.



Obr.6: Pohled do kinosálu z balkonu.